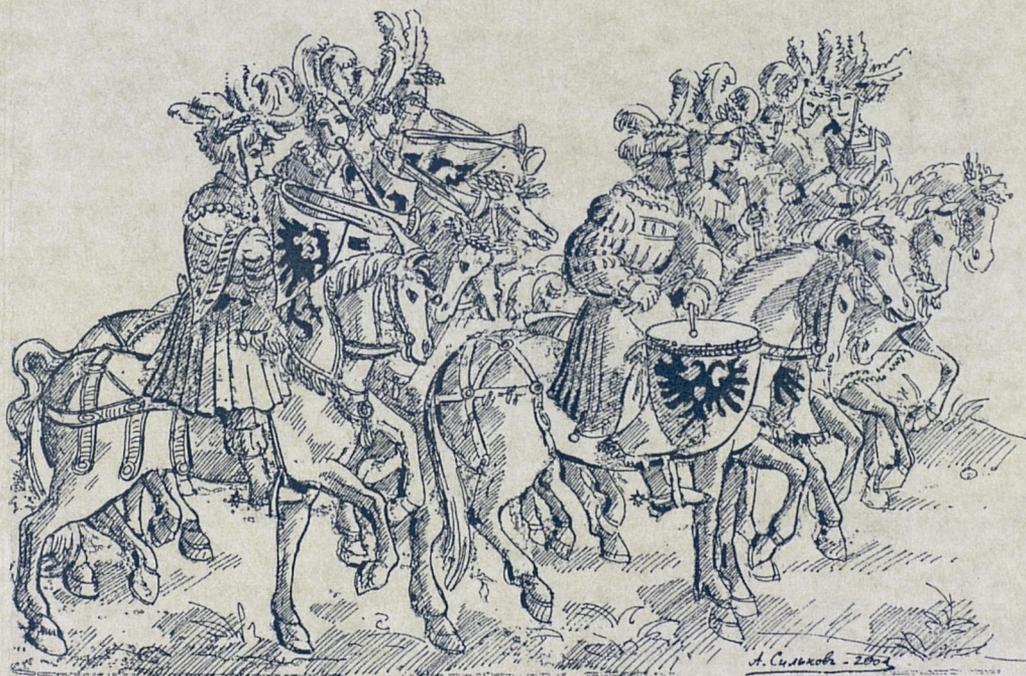


Вопросы инструментоведения

Выпуск 5

Часть первая



А. Сильков - 2004

Санкт-Петербург
2004



Георгий Иванович Благодатов

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
Российский институт истории искусств

вопросы инструментоведения

Выпуск 5

Часть первая



Санкт-Петербург
2004

Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы.
Санкт-Петербург, 2004. Вып. 5, ч. 1. 240 с.

В сборник, подготовленный Сектором инструментоведения Российского института истории искусств, вошли статьи и материалы Пятой Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 6–10 декабря 2004 г.).

Ответственный редактор – И.В. МАЦИЕВСКИЙ

Редакционная коллегия:

В.А. СВОБОДОВ (составитель)

Д.А. АБДУЛНАСЫРОВА

Ю.Е. БОЙКО

А.Б. НИКАНОРОВ

О.В. ПАХОМОВА (отв. секретарь)

В.Ф. ПЛАТОНОВ

А.А. ТИМОШЕНКО

И.А. ЧУДИНОВА

ISBN 5-86845-109-0

© Коллектив авторов, 2004

© РИИИ, 2004

От составителя

Утверждено к печати Ученым советом РИИИ

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор *Е. В. Герцман*
научный сотрудник *А. В. Ромодин*

От составителя

Сборник включает в себя материалы Пятой Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения», посвященной столетней годовщине со дня рождения Георгия Ивановича Благодатова.

С 1992 года – с момента возобновления своей работы после почти двадцатилетнего перерыва – сектор инструментоведения Российского института истории искусств регулярно проводит научные международные форумы, среди которых «Благодатовские чтения» занимают особое место. Они возникли с целью привлечь к себе внимание специалистов различных областей знаний, в той или иной мере соприкасающихся в своем творчестве с проблемами музыкального инструментализма. Поэтому, в отличие от узко тематических конференций, данный сериал изначально не ограничивался постановкой одной какой-либо проблемы, ставя своей задачей сплотить вокруг сектора лучшие научные силы. Положительные результаты не заставили себя долго ждать. Призыв к сотрудничеству был услышан, и желание на установление творческих контактов изъявили выдающиеся отечественные и зарубежные ученые: многолетний лидер Международной инструментоведческой ассоциации «Galpin Society» Дж.Монтегю, председатель Инструментоведческой группы ЮНЕСКО Э.Штокманн, председатель секции музыкальной археологии ЮНЕСКО Э.Хикманн и многие, многие другие.

Уже Четвертая конференция сериала с трудом вместила всех желающих участвовать в ней. На участие в сегодняшнем научном форуме поступило около восьмидесяти заявок из различных уголков нашей страны и от зарубежных коллег. По сути дела, Пятое

«Благодатовские чтения» представляют собой Международный конгресс, включающий шесть секций (или тематических симпозиумов!), чем и обусловлена структура Сборника, который начинается разделом, посвященным творчеству Г.И.Благодатова, и открывающийся монографической статьей И.В.Мациевского «Георгий Иванович Благодатов – классик отечественного инструментоведения».

Основной раздел материалов Конференции – «Проблемы современного инструментоведения», куда входят доклады, их рефераты и тезисы, связанные с этноинструментоведческой тематикой, кампанологией, академическим инструментарием, музыкальной археологией, акустикой и светомузыкой. Отрадно отметить появление в пятом выпуске сборника «Вопросы инструментоведения» новой рубрики – «Голос в культуре», которая его и завершает.

Состав участников Конференции – от молодых, начинающих ученых до академиков. В работе Конференции принимают участие ученые Петербурга, Москвы, городов России (Великий Новгород, Красноярск, Новосибирск, Тольятти, Саратов), Адыгеи (Майкоп), Карелии (Петрозаводск), Татарстана (Казань), Украины (Львов, Ровно), Беларуси (Минск), Эстонии (Таллин, Вильянди), Казахстана (Алматы), Польши (Варшава), Швейцарии (Бодри), Германии (Кельн, Бохум), Мексики (Мехико).

Впервые в рамках Конференции проведен международный конкурс студенческих работ, которые сектором инструментоведения подготовлен к публикации отдельным изданием.

Валерий Свободов

НАСЛЕДИЕ Г.И.БЛАГОДАТОВА И СОВРЕМЕННАЯ НАУКА

Игорь Мациевский
(Санкт-Петербург)

Г.И.Благодатов – классик отечественного инструментоведения

Столетие – серьезное испытание для любого культурно-исторического явления. И для любой личности.

То, что еще вчера воспринималось или утверждалось как великое, непреходящее, сегодня несущественно. Незыблемые истины оказываются прямолинейными, наивными, а то и вовсе досадными недоразумениями. Тем более – в науке, самим существом своим стремящейся к объективности. Еще опаснее – оценочные категории и эпитеты. Ведь, провозгласив – классик в науке, – безусловно подразумеваем: труды ученого не просто обладают высоким профессиональным уровнем, но отличаются *фундаментальностью по существу*, подводят итоги *развития самой науки*, открывают новые творческие горизонты, *исследовательские направления*. Но и им век – небезопасный судья. Многие классические творения – лишь этап в эволюции познания, исторические вехи на его пути.

Тем поразительнее фигура Г.И.Благодатова. Чем дальше годы отделяют нас от реальной творящей жизни великого музыканта (1904–1982), тем значительнее видятся масштабы его труда. Более того, многие его идеи, наблюдения и поиски именно с течением времени становятся по-настоящему *актуальными*.

Поражает тематический и жанровый диапазон, а также гигантский охват материала в исследованиях Благодатова. Истоки и пути формирования ансамблевого музицирования, традиционные музыкальные инструменты (МИ) русских, бурят, кетов, негидальцев, удэ, нивхов, эскимосов, чукчей, ительменов, ульчей,

нанайцев, якутов, тувинцев, сибирских татар, тофаларов, шорцев, хакасов, селькупов, ненцев, юкагиров, многих палеоазиатских, алтайских, уральских, монгольских и других народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, финно-угров и тюрков Поволжья и Урала, инструментовка и оркестровка в становлении и эволюции европейской симфонической музыки, Бетховен и Онеггер, Вивальди и Бортнянский, Мейербер и Вагнер, оперная драматургия и проблемы оперного спектакля, церковно-певческое искусство и оркестр народных инструментов, мастерство оперного и симфонического дирижера, русская роговая музыка, многообразие путей развития и проблемы сосуществования культур, доступности и понимания музыкального языка; газетные и журнальные публикации, энциклопедические и исследовательские статьи, брошюры-эссе об отдельных МИ, 3 из 7 частей коллективного Атласа МИ народов СССР – первой в истории музыковедческой работы, удостоенной Государственной премии России, путеводитель и каталог одного из крупнейших в мире инструментальных собраний (существовавшего под разными названиями и в разных учреждениях – Эрмитаже, нашем Институте на Исаакиевской пл. а ныне – в Шереметьевском дворце под эгидой Музея театрального и музыкального искусства), фундаментальные монографии о гармонике, сложных и противоречивых исканиях на пути ее формирования и развития, обо всем корпусе русского народного инструментария, об истории симфонического оркестра и искусства оркестровки на протяжении многовекового пути их эволюции. Как видим, только перечисление направлений и типов исследований выдающегося ученого заняло целую страницу статьи, объем которой ограничен жанром и типом публикации.

Хотя ряд тем и направлений, открытых Благодатовым, нашел достойное продолжение в отечественной научной и исполнительской практике, по большому счету как рукописное, так и опубликованное наследие ученого пока не отягощено излишне

обильным исследовательским вниманием (8, 12, 13, 17–19); в свое время Благодатову не нашлось места в «Музыкальной энциклопедии», даже рядом с не столь маститыми коллегами. Его труды терпеливо ждут пытливых искателей, толкователей, методологов, теоретиков и историков. Подлинное научное проникновение в ту или иную сферу гигантского творческого спектра великого ИНСТРУМЕНТОВЕДА И АРТИСТА не только обогатит нашу музыкальную культуру, но и принесет много света и радости им самим.

Широта интересов Г.И. Благодатова, чистота, утонченность, глубокая музыкальность его исследовательских моделей несомненно обусловлены как его природной одаренностью, необыкновенным слухом, поражавшей всех, кто его окружал, памятью (в любой момент он мог обрисовать форму, воспроизвести голосом, на фортепиано тот или иной музыкальный фрагмент из гигантского числа произведений симфонической и камерной музыки, назвать строй инструмента, тональность, место и даже цифру в партитуре, любой терминологический вариант традиционного музыкального орудия многих народов мира и т.д.), так и особенностями его творческой биографии.

Смирение, постоянное *самосовершенствование*, интенсивный труд и *подлинное служение*, гигантская *эрудиция* и глубокая *интеллигентность*, терпимость, толерантность, *высокие духовные помыслы* и необыкновенная простота, скромность, демократичность в общении с людьми любого ранга и возраста, *вера* в торжество Истины и абсолютная *беззащитность* в практической жизни, – многое обусловлено его рождением, происхождением, воспитанием.

Появившийся на свет в далеком восточно-сибирском селе Устьянском, сын высокообразованного приходского священника (закончившего Духовную Семинарию и Академию), он с четырехлетнего возраста навсегда связан с северной столицей. Удары судьбы, невзгоды, преследовавшие Георгия Ивановича с

ранней юности до последних дней жизни, не ожесточили его, не обучили хитроумию, карьеризму, бытовой ловкости, не сделали из него борца, лишь укрепили в *стойкости*, принципиальности в служении *правде* и *вечным идеалам*. Рано и ярко проявившиеся многосторонние склонности плохо гармонировали со складывающейся для него послереволюционной ситуацией. Несмотря на высокую оценку иерархов, красный Петроград не сулил больших перспектив талантливому *регенту*. Отца репрессировали уже в начале 20-х гг. Была закрыта дорога в Технологический институт, но на всю жизнь сохранил Г.И. любовь к *технике*, к поездкам и железным дорогам, постоянно читал, расширял свои познания в этой сфере, поражая ими не только друзей, но и крупных специалистов-профессионалов. Много работал с различными самостоятельными коллективами, удачно проявил себя как *дирижер* авторитетной в конце 20-х Оперной студии Центрального Дома работников искусств, однако после успешного окончания оперно-симфонического отделения Консерватории ему не нашлось работы в Ленинграде.

Но у музыки нет границ. Благодатов плодотворно работает как филармонический и оперный дирижер в Чебоксарах и Житомире, Новороссийске и Полтаве, Мурманске и Бердичеве. И всегда – без каких-либо скидок – добивается от своих исполнителей полноценной художественной интерпретации; во время многочисленных поездок не упускает возможности познакомиться с искусством традиционных музыкантов, с хранящимися в их домах, школьных уголках и музеях старинными народными МИ, постоянно изучает новые для себя партитуры.

И естественно, возвратившись осенью 1939 г. в родной город, сочетает исследовательскую работу старшего научного сотрудника Эрмитажа, ученого секретаря Музея истории музыкальной культуры (в 1940 его коллекцию МИ переводят в НИИ театра и музыки – нынешний РИИИ) с дирижерской и хормейстерской практикой во Дворце культуры им. Кирова; тогда же Г.И. дебю-

тирует в качестве дирижера музыкально-исторических концертов. Война на долгие годы отрывает его от науки и высоких замыслов, но и в роли дирижера военного оркестра он оставался подлинным творцом и бескомпромиссным профессионалом. Лишь после демобилизации в 1947 г. в чине капитана Г.И. возвращается в Институт.

Однако любимая им тема «Творчество Д.Бортнянского», по которой был произведен весьма значительный задел (ок. 8 а.л.), как диссертационная отвергается. К осени 1950 г., после представления почти завершенной монографии об истории русских народных инструментов (обращением к этой теме Г.И. немалым обязан другому своему великому современнику – Е.В.Гиппиусу, контакты с которым никогда не прерывались), в Институте Благодатову рекомендуют ограничиться для диссертации лишь разделом о гармонике. Г.И. публикует его позже в виде самостоятельной книги (6), ставшей *значительной вехой* в истории отечественного *инструментоведения*. А обобщающая монография так и осталась в рукописном виде: через два десятилетия она как бы потеряла актуальность в связи с обсуждением, а затем и выходом под эгидой Института книги другого автора (11). И все же думается, еще грядет час пытливого искателя, который вновь откроет рукопись Благодатова и осознать насущную необходимость ознакомить с ней самый широкий читательский круг.

В «славные» 1952–53 гг. Г.И. вновь вне Института (на сей раз – *по сокращению штатов* – как «принятый на работу последним»). Возвратившись, трудится с утроенной энергией. Над серией работ об академических МИ; над Атласом. Возрождает *русский роговой оркестр*, зазвучавший на невских берегах после почти 150-летнего перерыва. Создает *Камерный оркестр старинной* (в дальнейшем – современной и старинной) *музыки* (ныне Санкт-Петербургский академический симфонический оркестр) и реализует давний свой план – многолетний сериал *музыкально-исторических концертов*. И опять: как только Оркестр встал

на ноги, получил известность и социальный статус, Г.И. «оказался ненужным».

В последующие годы Благодатовым создается один из *основополагающих* трудов в *отечественном инструментоведении* — «История симфонического оркестра» (2). Исходя из формулы «ограниченные возможности издания», его автору рекомендуют радикально сократить справочно-отсылочный аппарат, нотные примеры, снять библиографию, а затем, после опубликования монографии, на этом основании отказывают в праве защищать ее как докторскую диссертацию. Г.И. не пытается оспаривать свои права, проверить истинность брошенных заявлений (книгу-то можно было трактовать как публикацию, а к защите — представить полный диссертационный текст). Как и прежде, он все безропотно принял на веру. Не сумел защитить ни себя (когда несколькими годами позже, в 1975 г., его отправили на пенсию), ни отлученную перед тем от Института талантливого инструментоведа-историка Р.Б.Галайскую, ни сектор инструментоведения, ликвидированный на рубеже 1973–74 гг., когда Г.И. был его заведующим...

Не был он «жизненным борцом». Но ни разу *не изменил* своим научным *позициям*. Из последних биографических штрихов. Представленный Благодатовым на первую в России Международную инструментоведческую конференцию 1974 г. в Москве реферат «О сосуществовании музыкальных культур» по идеологическим соображениям получил «в верхах» резко отрицательный отзыв: дескать, прогрессивным и верным может быть *только один* тип культуры; работу рекомендовалось переделать. Г.И. упорно отстаивал свою позицию. Когда же его поддержала редколлегия (Е.В. Гиппиус, А.В.Медведев и автор этих строк), сборник «Теоретические проблемы народной инструментальной музыки» получил гриф «для служебного пользования», попал в спецхран и до сих пор (гриф так и не снят) во всех библиотеках выдается с некоторой опаской (4).

На пенсии – продолжает работать дома, встречаться с коллегами, учениками (из наиболее талантливых его аспирантов – В.Сисаури и Ю.Габай), помогать советом, партитурами, книгами и, сопротивляясь тяжелой болезнью, всегда (как и несколькими годами прежде, когда, помню, он, уже глубоко пожилой и не слишком физически крепкий, – на равных с аспирантами, молодыми коллегами – дежурил у моей постели в реанимации) остается таким же светлым, доброжелательным, приветливым, с неизменной своей ясной, теплой улыбкой.

В рамке реферата невозможно охватить весь спектр исследовательских поисков и научных открытий Г.И.Благодатова. Остановимся на том, что нам кажется особенно актуальным для *современного инструментоведения*. Среди них – одним из наиболее плодотворных нам видится представление о *множественности путей* становления и эволюции инструментализма, возможности параллельного и *автономного* развития и *сосуществования* различных культурных феноменов. Сегодня, в начале XXI века, эта идея принимает не только *теоретическую*, научную значимость в контексте исследований в области антропологии искусства, этнологии, культурологии, ставящих под сомнение универсальность проявлений (во времени и пространстве) стадийной теории эволюции, но и *политическую* устремленность – в контексте глобализации, попыток установить единый мировой порядок и критерии ценности (в т.ч. в свете борьбы с терроризмом и порождающим его инакомыслием).

Генеральная позиция ученого прослеживается и в представлении о *параллельности* становления и *сопряженности* двух форм *совместного музицирования* в архаических культурах – ритмически согласованной и свободной (в т.ч. «хаотической»), а также их *функциональной обусловленности*: «Использование инструментальных ансамблей для сопровождения танца вызывало необходимость установить в исполнении единство, прежде всего ритмическое. Для передачи ...военных и

охотничьих сигналов ... [такого рода. – И.М.] согласованность уже не столь очевидна» (2: 7). И в возможности, правомочности, плодотворности, перспективности функционирования **различно ориентированных** художественных **традиций** и, соответственно, полярных **стилевых явлений** даже в одну эпоху и в одной стране.

Первое позволяет сегодня гибче и полнее осознать процессы **эволюции** инструментальных **ансамблей** и **многоголосия** (в т.ч. вокального) у разных народов: далеко не только на пути от простого к сложному, к умножению партий, расширению числа участников действия и т.д., но реализуясь в многообразии форм координации линейных проявлений, от комплементарной ритмики и модально-звукорядной организации – к бурдонности, гетеро- и гомофонии, и т.п. То же – на уровне **формообразования**: от свободных (в т.ч. аморфных) построений к строго организованным и, наоборот, от стабильных и жестко фиксированных – к алеаторике. И в **инструментарии**: примеров своего рода «обратной эволюции» и здесь немало; один из них – документально фиксируемое превращение буковинского *баса* из смычковой *лютни*, где струны прижимают к грифу, в стадияльно более «раннюю» *цитру*, где они удалены от шейки и артикулируются щипком или ударом обеими руками (16).

Второе Г.Благодатов блестяще показывает на материале европейской симфонической музыки, когда и в масштабах, и в перспективе отчетлива **равновеликость** порой весьма далеких стиливых устремлений различных композиторов и трактовок оркестровой партитуры. И наоборот, композиторы-современники могут оказаться представителями **разных** стиливых **эпох** (2 : 119–146).

Во времена торжества идеологии советского, т.н. «музыкально-ведческого» инструментоведения, когда отказывали даже в праве называться МИ многим шумовым и тембровым инструментам традиционной (читай: и современной!) музыки, видя ее будущее лишь в европеизации по классическим канонам (10 : 264–265; см.

об этом также: 14 : 149), Благодатов на основе изучения этнических культур Севера убедительно демонстрирует *историчность становления и многообразие форм* инструментального выражения. «На ранних стадиях развития человечества, – утверждает он, – в течение огромного по времени периода люди употребляли звуки, не имевшие точной высоты и упорядоченного ритма» (2 : 5). При этом, подчеркивает: «Этнографические параллели позволяют предполагать, что совместная игра на инструментах существовала уже в эпоху доклассового общества» (2 : 6).

Ученый глубоко осознает функциональную и структурную значимость *тембра* и *фактуры*, нередко *определяющих* драматургию и целостный образ музыкального произведения (а не лишь дополняющих и расцвечивающих их). Причем как в традиционной, так и в европейской композиторской музыке!.. Здесь и вполне отчетливая *оппозиция* принятой у нас в те годы и узаконенной в Музыкальной энциклопедии (9) концепции *единого вектора взаимодействия инструментария* и музыкального *творчества* (согласно которой музыкальная стилистика, отражая идеологию и эстетику искусства, всегда определяет пути совершенствования инструментария). Ученый аргументированно утверждает: *технические навыки* игры на инструментах выработались задолго *до того*, как данный вид деятельности стал собственно *искусством* (2 : 6). Развитие *интонации* в такой же мере определяется развитием музыкального *мышления*, в какой последнее тесно связано с развитием техники *изготовления* МИ и *исполнительства* на них, во многом *прогнозировавших* самые смелые художественные устремления (1).

К числу существенных достижений Г.Благодатова в области *этноорганиологии* относится реализованный им как в многочисленных статьях о традиционных МИ, так и в «Русской гармонике» (6) *комплексный* подход к исследуемому материалу, учитывающий многообразные исторические, социальные, функциональные *факторы порождения* и *стабилизации* в тради-

ции той или иной *морфологии* МИ, технико-выразительных *возможностей*, прикладной или художественной *практики* их применения, исполняемый *репертуар* и т.д. Радикальным для учебного аспектом, определяющим становление и сущность инструмента, является *музыка*, которую на нем исполняют.

Причем, во-первых, Благодатов и саму музыку осмысливает в комплексе, обращая серьезное внимание не только на традиционно понимаемую ее морфологию (мелодику, ритмику, форму и т.п.), но, что чрезвычайно актуально для современного этномузыкознания, – на *артикуляцию* и *тембр*. Во-вторых, ученый учитывает не только инструментальный, но весь исторический *контекст* музыкальной культуры: сельской и городской, традиционной и академической, популярной и массовой, песенной – в излишнем внимании к ней снискал даже критику своих научных последователей (7 : 14), – танцевальной и т.д. и т.п.

Все это позволяет относить Благодатова к числу основателей *музыкально-стилистического* направления в истории органологии, предвосхитивших формирование *системно-этнофонического метода* и становление в качестве особой исследовательской дисциплины *органологии* – науки о традиционной инструментальной музыке (15).

Богатую пищу для поисков и размышлений в самых разнообразных *историко-культурологических* направлениях дают инструментоведческие выводы и наблюдения Благодатова, бисером разбросанные среди его многочисленных энциклопедических статей в Каталоге (3), Путеводителе (5), Атласе, других изданиях (17). Ученый подчеркивает особую функциональную значимость *смычковых хордофонов*, определяющих мелодическую линию в *высоко организованных* традиционных ансамблях и оркестрах Японии и Китая, в то время как для их тюрко-монгольских соседей ансамбль – явление весьма позднего порядка; зато значительных результатов достигло там *сольное* музицирование на щипковых, созданы выдающиеся художественные

шедевры, целая система жанров, *крупных* одночастных *инструментальных форм* – кюй, кюу, а в монодических ансамблевых культурах – вокально-инструментальные циклы маком, мукам. Дифференцирует два *пласта* инструментализма каракалпаков: 1) роднящий его с древней кобызовою культурой казахов, 2) сопряженный с узбекской музыкой на гиджаке, дутаре, балабане, нае (5: 33–41), что дает ценнейший материал для интерпретации не только *музыкальной*, но и *этнической истории* Центральной Азии. Небезынтересно внимание Благодатова к функционально-структурной *типологизации ансамблей* как смешанных (напр., в Польше: «козлярский», «дударский» ансамбли и деревенская капелла), так и однородных, вплоть до основанных на *семействе* МИ – в рамках традиции (напр., южных славян).

«История симфонического оркестра» – вершинное творение Благодатова – представляет собой *первый* в отечественной науке и до сего времени *единственный*, непревзойденный опыт концентрированного *системного* исследования *истории оркестровки*, симфонической и оперной *партитуры*, самого оркестра как *вида исполнительства* и как *типа* художественного *коллектива*, рассматриваемой в контексте истории *инструментов* европейской музыки, а также истории *музыки* и музыкальной *эстетики* в целом. Успех и долговечность книги обусловлены не только гигантской эрудицией владевшего несколькими языками *автора*, проработкой им огромного фактического *материала* – партитур, звукозаписей, книг, его высочайшим *профессионализмом* как *инструментоведа* и *дирижера* – блестящего знатока оркестра, *искусства оркестровки* и ее *исполнительского воплощения*, но и, хочется надеяться, грядущим возрождением подлинного, воистину образованного и стремящегося к постоянному творческому поиску, самосовершенствованию, интеллигентного, тонко слышащего музыку *читателя*, который стремится к постижению вечных и великих тайн искусства, недоступных нищим духом и знаниями.

Фундаментальность, новаторство и актуальность книги даже сегодня, через 35 лет после ее выхода в свет, – не только в **гигантском временном диапазоне** охваченного в ней материала – от истоков ансамблевого музицирования древнейших эпох и у разных народов до европейского оркестра начала XX в. Не только – в ознакомлении широкого читателя с огромной **источниковой базой**: а ведь десятки произведений, нередко, целые творческие направления и оркестровые стили – не находились прежде в объективе историков музыки, да и в последующие годы как-то не обрели достойных реципиентов – аналитиков и интерпретаторов.

Не только – в блистательном опыте рассмотреть пути эволюции **исполнительской** и **творческой** практики и становления **оркестровой партитуры** в тесной взаимосвязи со спецификой **жанра**, эстетических **воззрений** и **творческой практики** соответствующей эпохи, страны, общества, особенностями **интонирования**, **образности**, **содержательности**, всего **комплекса музыкально-выразительных средств**. И даже не только – в **целостном взгляде** на мировую музыкальную историю: русский симфонический и оперный оркестр рассмотрен в книге не изолированно, а в **едином пространстве** с западно-европейским, включая контекст становления и развития **национальных** музыкальных школ (это, увы, и сегодня еще – неразрешимый вопрос практики преподавания истории музыки в большинстве наших вузов; опыт Л.А.Купец на финно-угорском отделении Петрозаводской консерватории – одно из немногих удачных исключений).

Актуальность книги и в известной ее нацеленности на искусство **оркестровки – инструментовки** как важного фактора музыкальной **драматургии**. В обращении внимания на **значительные достижения** в этой области, нередко остававшиеся прежде в тени из-за ухода соответствующих сочинений из активной исполнительской практики (либо, по разным причинам, не вошедших в нее), недоступности партитур, а иногда потому, что их авторы оказались вне круга традиционно почитаемых,

одаренных исследовательским или педагогическим вниманием персоналий; в то же время эти последние далеко не всегда были мастерами оркестровки, их сила была в другом.

Выдающийся знаток оркестра, Благодатов как *специалист* на равных беседует с *мастерами разных эпох*, нисколько не смущаясь их величием и всеобщим признанием. «Трудно признать Вагнера автором этого произведения, – пишет он о кантате «Тайная вечеря апостолов», – в котором не ощущается ни малейшей выдумки, ... хотя ремесленное знание инструментов ... налицо» (2 : 183). «При всей внешней скромности оркестр Брамса *порой* [курсив наш. – И.М.] весьма выразителен (2 : 197). «Шуману явно не хватало практического опыта. Боязнь, что какой-то элемент его музыки может затеряться в общем звучании, заставляла его без конца удваивать инструменты. В результате все они непрерывно работают, мешая друг другу, обесцвечивая постоянным участием даже то, что было удачно найдено» (2 : 159). В 1-й редакции «Жар-птицы» «для арф было много трудно исполнимых мест, написанных не в характере инструмента», зато «Колыбельная» представляла «редкий у Стравинского случай откровенно эмоциональной музыки» (2 : 303–304).

И в положительных, и в критических высказываниях Благодатов не просто оценивает явление, но высказывает четкие, *аргументированные* суждения об оркестровке в целом, а также конкретном ее стиле, приеме, штрихе, излагая своего рода *школу добротной инструментовки*. Будучи выдающимся исполнителем, отмечает ученый, Лист решительно поддержал и пропагандировал Вагнера, но «не принял его усложненной и декоративной манеры» (2 : 194). «Шуман не понимал, как важно вовремя писать паузы. Паузы помогают получить хорошее громкое фортиссимо, без пауз нельзя колоритно оркестровать. Он не учитывал, как важно после тембровых комбинаций показать чистый, несмешанный тембр. Даже группа ... смычковых не кажется ему способной обеспечить достаточную звучность,

и с настойчивостью, достойной лучшего применения, он постоянно удваивает ее духовыми» (2 : 159).

Блестяще названный им феномен – *движущаяся неподвижность*, характерный для многих традиционных инструментальных ансамблей и жанров типа литовских *сутартинес* на *скудучай*, наигрышей курских *кугикл* и коми *чипсанов*, ученый ясно услышал в «Петрушке», где композитор «счел допустимым одновременное звучание некоординированных мелодий и фигураций, если в их основе лежит один и тот же лад... Несовпадающее движение мелодических линий, образующее случайные диссонансы, вступление различных голосов, развитые форшлагги – все создает впечатление неустойчивости, непрерывности колебания. В то же время в сумме эти звуки образуют одну длящуюся диссонирующую гармонию. Данный прием движущейся неподвижности систематически применяется Стравинским». И далее: «Слуховая наблюдательность композитора позволила ему органически включить в эти комбинации имитацию... самого распространенного в России... инструмента – гармоники. Прimitивные гармоники... имели лишь два аккорда – тонический и доминантовый. Игра многочисленных гармоник на народных гуляньях создает общий гул, в котором ясно слышны два аккорда. Стравинский чутким ухом уловил, что эти гармонические последования... как нельзя лучше подходят для изображения праздничного движения...» (2 : 305–306).

Благодатов смело *отказывается* от сложившихся *стереотипов* в официальной истории музыки: «Период Средневековья в Европе... отнюдь не был эпохой засилья вокальной полифонии. Значительное место отводилось игре на МИ. Они звучали и в народном быту, и при дворах правителей на празднествах, торжественных церемониях и пирах, во время богослужения в храмах» (2 : 8). Вопреки представлению об акапельности церковной музыки XV века, ученый отмечает значимость вокально-инструментальных и чисто инструментальных разделов в мессах Нидерландской

школы. Возрождает внимание к классикам инструментоведения XVI века. С.Фирдунгу и М.Агриколе, к В.Кофнедеру, Ф.Штайну, Я.Поганке, А.Амброзу, А.Шерингу, другим видным исследователям XVII–XIX веков. *Корректирует* ряд сложившихся в музыкально-исторической литературе *ошибочных* представлений; так, *мюзетт* у Люлли – не волынка, а *гобой де пуатту*; записанные Бизе на одной строчке разные по строю валторны дают не унисон, а терцию и наоборот (2 : 203), и т.д. и т.п.

Опытный дирижер, Благодатов тонко осознает взаимосвязь специфики *фактуры* и *инструментовки* с *расположением* инструментов в оркестре, а также особенностями *исполнительства*. Показывает роль итальянской скрипичной школы в становлении ритмо-фактурной *дифференциации* струнных и духовых в оркестре А.Скарлатти (2 : 41), а также *нотопечатания* в стабилизации *состава оркестра* к началу XIX века. Выявляет природу и значимость *опережающего* вступления чембало. Вскрывает революционный характер партитур Вивальди, активизировавшего поле ритмической, агогической и динамической *мобильности* формы – вплоть до 13 степеней градации громкости (!), дифференцированности нюансов у разных инструментов, детализации пауз и агогики отдельных фраз; при этом в качестве *знака эпохи* отмечает доминантность в партитуре *мелодии* и *баса* (эта идея чрезвычайно важна для современной реконструкции исполнительских стилей эпохи Барокко, в т.ч. опытов В.Свободова «Возрожденные шедевры»).

Благодатов показывает, как в одной культуре один (бетховенский) тип оркестра мог породить два *полярных стиливых направления* (Малер и Р.Штраус). Отмечает *непреходящие* ценности и *своеобразие* партитур Габриели, Монтеверди, Люлли, Корелли, Телемана, Генделя, Бетховена, Россини, Вебера, Шуберта, Глинки, Мендельсона, Листа, Гуно, Тома, Бизе, Франка, Сен-Санса, Верди, Бородина, Сметаны, Римского-Корсакова, Рубинштейна, Чайковского, Дворжака, Мусоргского, Дебюсси, Равеля, Танеева, Сибелиуса, Скрябина, иных, в т.ч. (Пери, Вей-

вановского, Фабера, Грауна, Майара и др.) мало или вовсе неизвестных широкому читателю мастеров оркестра.

Говорит о необходимости *исполнения в концертах* ряда *оперных* антрактов и вступлений, дает удивительно тонкую функциональную характеристику подобных партитур: «Постоянное сплетение различных, в известной степени самостоятельных элементов придает многим страницам [увертюры к «Майстерзингерам». – И.М.] оттенок некоторой объективности, точно перед нами выражение чувства коллектива, каждый из участников которого даже в выражении единого чувства сохраняет и свои индивидуальные черты» (2 : 191). Отмечает, что многие оркестровые идеи Баха и Берлиоза не были подхвачены их младшими современниками из-за того, что лучшие их партитуры не скоро нашли своих исполнителей. Указывает на приоритет Мейербера в использовании чистого тембра медных духовых, новом осмыслении у них закрытых звуков, открытии для оркестра выразительных возможностей ударных, возрождении внимания к старинным, вышедшим из употребления инструментам, выделении партий флейты-пикколо, английского рожка, бас-кларнета, стабилизации группы 4-х валторн, тембровом наполнении лейтмотивов (напр., унисона тромбонов с офиклейдом в теме Бертрана – *голосе зла* из «Роберта-Дьявола»), его новации в сфере колористики, во многом предвосхитившие оркестр Вагнера (2 : 163–168). Ученый высвечивает основополагающее значение инструментовки Вагнера в процессе ее эволюции, вклада композитора в расширение динамической и звуковой *палитры* оркестра, подлинной революции, совершенной им в области *драматургии тембров*, в становлении *европейской партитуры* 2-й пол. XIX – 1-й пол. XX веков, обращает внимание на многие нераскрытые еще в нем возможности интерпретации и творческого развития (2 : 182–192).

Вводя подобный материал и активно, *профессионально* размышляя о том или ином типе партитуры, оркестровом принципе либо отдельном приеме, Г.Благодатов вносит важную лепту в

теорию инструментовки. При расширении круга посвященных книга (пока, к сожалению, из-за своего малого тиража практически недоступная широкому читателю) будет способствовать также *совершенствованию мастерства* оркестратора, композитора, дирижера.

У Благодатова немало последователей в самых разнообразных сферах инструментоведения. Достаточно упомянуть П.Чисталева, М.Нигмедзянова, Н.Бояркина, В.Бычкова, А.Мирека, В.Цытовича, Б.Яремко, И.Богданова, О.Герасимова, Б.Аманова, А.Вижинтаса, А.Мухамбетову, С.Утегалиеву, Ж.Расултаева, С.Субаналиева, Ю.Шейкина, Н.Супрун, И.Назину, И.Тынуриста, Г.Банщикова, М.Балтренене, А.Ромодина, Ф.Челеби, В.Сузукей, А.Сokolову, С.Кибирову, В.Какнавичюте, А.Байку, В.Мациевскую, Е.Таникову, К.Раутио, И.Виндгольца, В.Шостака, М.Хая, Б.Водяного, В.Вольфовича, Д.Варламова, Г.Британова, Б.Смирнова, Р.Галайскую, а также весь состав современного Сектора инструментоведения РИИИ, регулярно проводящий традиционные «Благодатовские чтения» и практически целиком представленный в настоящем Сборнике. И думается: подготовка нового и полного издания «Истории симфонического оркестра», публикация и переиздание многих других трудов, а, быть может, и Собрания сочинений Г.И.Благодатова – важная миссия, которая предстоит не только членам нынешнего и будущего Сектора, многочисленным авторам «Вопросов инструментоведения» и участникам «Благодатовских чтений». Она все явственнее вырисовывается перед новыми поколениями инструментоведов, композиторов, дирижеров, историков и теоретиков музыки, культурологов, социологов, искусствоведов, общественных деятелей. И перед всеми подлинными ревнителями истинной, высокой науки и искусства.

1. *Благодатов Г.* Заметки об оркестре Бетховена // Людвиг ван Бетховен. 1770–1970. Л., 1970.
2. *Благодатов Г.* История симфонического оркестра. Л., 1969.
3. *Благодатов Г.* Каталог собрания музыкальных инструментов. Л., 1972.

4. *Благодатов Г.* О сосуществовании музыкальных культур // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974.
5. *Благодатов Г.И.* Постоянная выставка музыкальных инструментов: Путеводитель. Л., 1964.
6. *Благодатов Г.* Русская гармоника. М., 1960.
7. *Бойко Ю.* Изучение русской гармоники: История и современность // Российский институт истории искусств и европейское инструментоведение. СПб., 2002. С.13–16.
8. *Бойко Ю.* По следам «Русской гармоники» Г.Благодатова // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. С.61–64.
9. *Вертков К.А.* Инструментоведение // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1974. Т.2. С.525–529.
10. *Вертков К.А.* Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973. С.262–274.
11. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
12. *Кошелев В.* Творческий путь Георгия Благодатова // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. С.7–10.
13. *Мацевский И.В.* Георгий Благодатов – этноинструментовед // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. С.11–15.
14. *Мацевский И.В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С.143–170
15. *Мацевский И.В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С.54–63.
16. *Мацевський І. В.* Музичні інструменти гуцулів. Львів, 2004 (в печати).
17. Список основных работ Г.И.Благодатова / Сост. В.Кошелев // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. С.10–11.
18. *Чудинова И.* Г.И.Благодатов – историк европейского оркестра // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. [Вып.1]. С.15–18.
19. *Чудинова И.* Г.И.Благодатов о проблеме доступности музыкального языка // Вопросы инструментоведения. СПб., 1998. Вып.2. С.16–18.

Юрий Поздняков
(Петрозаводск)

«РУССКАЯ ГАРМОНИКА» Г.БЛАГОДАТОВА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Широко известная в отечественной науке работа Г. Благодатова «Русская гармоника» [1960] олицетворяет собой целый

этап в развитии российского инструментоведения. «Одной из лучших советских органологических книг» назвал ее И.Мациевский [Мациевский 1980, с.162 (сноска)], подразумевая совершенно особое место ее в истории отечественной органологии.

Труд Г.Благодатова был написан в период, когда количество научных работ, посвященных гармошечной (в том числе баянной) культуре, исчислялось единицами [О гармонике 1928; Новосельский 1936]. На сегодняшний день ситуация изменилась, что связано с появлением трудов, освещающих:

– морфологию самого инструмента [Мирек 1967; 1968; 1979; 1994];

– проблемы исполнительства на нем – традиционно-аутентичного [Смирнов 1962; Нигмедзянов 1978; Чисталев 1984; Герасимов 1996; Бояркин 1998; Лапин 2000; Бойко 2002; Горбунов 2002; Ромодин 2002, 2003 и др.]; академического исполнительства на баяне [Баян... 1970, 1974, 1977, 1978, 1981, 1984; Говорушко 1963; Проблемы... 1987; Липс 1985; Мирек 1994 и др.], истории баянной культуры [Мирек 1994 и др.].

За полувековой путь развития науки о гармонике ею сделаны значительные достижения. Однако ни до, ни после Г.Благодатова никто из исследователей гармошечно-баянной культуры не обращался к ее изучению с теми установками и с тем размахом, с которыми подошел к этой проблеме Г.Благодатов. Более того, блистательный труд этого ученого представляет собой совершенно уникальное явление в отечественном инструментоведении.

Впервые в отечественной науке народный музыкальный инструмент выступил как объект исследования и всестороннего описания на уровне *фундаментального научного труда*. Г.Благодатов сумел разработать оригинальные подходы, предложил методологические новшества, призванные способствовать системному изучению гармонике, и с их помощью значительно расширить горизонты научного знания, возвел гармонику в ранг инструмента, достойного внимания академического музыкознания.

Изучение русской гармоники было осуществлено Г.Благодатовым в духе изысканий *ученых-энциклопедистов*. Выражением этого стала попытка систематизации большого массива эмпирического и теоретического материала, стремление осветить максимальное количество самых различных аспектов гармошечно-баянной культуры. Наряду с этим Г.Благодатов в своем труде неоднократно осуществлял выход за рамки предметной области научного знания, в русле которого велась его непосредственная деятельность. На страницах книги он выступает и как историк культуры, и как социолог, и как психолог, и как теоретик исполнительства, и как музыкальный критик, описывая бытование гармоники в самом широком историко-культурном контексте.

Исследование Г.Благодатова предвосхищает становление *органофонии* (науки об инструментальной музыке). Ученый стремился к синхронному описанию как самого инструмента (той или иной конкретной разновидности гармоники), так и основных стилистики исполняемой на нем музыки. Поэтому труд Г.Благодатова в целом по праву отнесен к *музыкально-стилистическому* направлению в органологии [Мациевский 1983, с.57]. Здесь проявляются тенденции научной школы К. Квитки [Квитка 1973].

Особая заслуга Г.Благодатова – пристальное внимание к взаимовлияниям народно-песенного и инструментального искусства, относимые также к несомненным достоинствам книги.

Он тщательно исследовал и описал самые различные стороны гармошечной культуры в России в процессе их исторического развития и трансформации.

Историческое значение того или иного научного труда вряд ли может быть понято, если не ответить на вопрос: *а для кого*, собственно, автор написал этот труд; кто являлся его потенциальным адресатом? Читательскую аудиторию книги целесообразно рассмотреть в двух отношениях: на момент выхода книги в свет (начало 1960-х годов) и на современном этапе.

Потенциальная читательская аудитория «Русской гармонике» может быть достаточно пестрой: это и музыканты самого разного профиля, и широкий круг читателей. Специфический же (профессиональный) интерес она могла представлять для музыкантов двух четко дифференцированных сфер деятельности:

а) для музыкантов *академического* направления. Здесь нужно выделить *органологов*, специализирующихся на изучении и народных инструментов (точнее – инструментов народного оркестра) и их истории. Для них несомненной явилась и *научная*, и *познавательная* (информационно-содержательная) ценность книги, значителен и вклад в развитие этого направления. Особо следует сказать о *познавательности* книги для профессиональных *исполнителей-баянистов*: они могли извлечь из нее существенные факты, касающиеся истории своего инструмента и истории исполнительства на нем, а также сведения о современном (для середины XX века) состоянии баянной культуры (сюда входит состояние репертуара – как переложений, так и оригинальной литературы и др.);

б) для *этномузыковедов*. Заслуга работы Г.Благодатова и в том, что он одним из первых (вслед за Е.В.Гиппиусом [Гиппиус 1936]) заговорил о сложных взаимосвязях гармонике и народной песни, об особенностях их взаимовлияния в процессе исторической эволюции. Кроме того, на тот момент совершенно не существовало этноорганологических работ, посвященных гармонике.

Какова же на *сегодняшний день* историческая значимость труда Г.Благодатова?

Вовсе не случайной является упомянутая близость методологических принципов Г.Благодатова научной мысли крупнейших отечественных этномузыкологов – К.Квитки, Е.Гиппиуса, активная деятельность которых развернулась практически в тот же период, тогда же ими были сформулированы многие теоре-

тические положения, остающиеся актуальными и для современной этномузыкологии.

Книга Благодатова – это труд выдающегося этноинструментоведа и этномузыколога, хотя он ни в коей мере не дистанцируется от областей академического музыкознания и инструментоведения. И это несмотря на то, что, хотя во время ее написания уже явно сформировалась оппозиция и строгая дифференциация традиционно-аутентичного и академического исполнительства как непосредственно в реальном их бытовании, так и на уровне научного мышления (более того – они были осмыслены как радикально оппозиционные), Благодатов стремился и сумел в своем труде преодолеть эту оппозицию, – и в этом одна из главных заслуг исследователя.

Сама дифференциация исполнителей и теоретиков музыки на музыкантов академического (академизированного) и традиционного, а также фольклоризированного направлений имеет ограниченные эвристические возможности. В их оппозиции нет прагматической оправданности, и такая методологическая установка в XX веке нанесла серьезный урон не только теоретической мысли, но и самому исполнительству на народных инструментах, привела к своего рода парадоксам в их развитии [Калаберда 1999]. Изучение рассмотренных Г.Благодатовым в единстве всех взаимосвязанных черт и различных аспектов гармошечной культуры в дальнейшем как бы пошло по двум направлениям, каждое из которых было изолированным от другого и имело собственную предметную область. Одно из них развивалось исполнителями-баянистами академического толка, пытавшихся научно осмыслить некоторые вопросы теории и истории баянного исполнительства. При этом, в основном, внимание его представителей было сконцентрировано на изучении и описании текущих проблем исполнительства, современного положения дел – состояния репертуара, личностей отдельных исполнителей и т.д. Кроме того, не перестала их волновать исто-

рия инструмента, и, конечно, они не забывали о необходимости ее исследования и описания. Так появились работы А. Мирека, в целом примыкающие к *историко-морфологическому* направлению в органологии. По сути, это именно история самого инструмента, описываемого и изучаемого вне связи с той музыкой, которая на нем исполнялась.

Второе из направлений развивалось этномузыковедами, областью исследования которых являлась исключительно традиционно-аутентичная музыка. Они вообще по-своему подошли к развитию идей Г.Благодатова: отмежевавшиеся от академической музыки (музыки письменной европейской традиции), они трансформировали намеченные Г.Благодатовым ракурсы под знаком противопоставления своей деятельности трудам исследователей первого из упомянутых направлений.

В работе Г.Благодатова следует оценить в первую очередь *эвристичность научного метода*: важна сама *идея* систематического описания всех разновидностей гармоники, а также выявления особенностей и закономерностей процессов эволюции инструмента, факторов, на нее повлиявших, а также музыки, исполнявшейся на этих инструментах – и все это в одном труде! Книга Г. Благодатова – это труд этномузыковеда в том значении, в котором понимает этномузыкологию Д.МакАлестер (David McAlletster) – как *mixmusicology*, т.е. науку, имеющую целью синтез и систематику.

На современном этапе представляется весьма целесообразным интеграция некогда единых, но впоследствии обособившихся областей музыкальной науки, чья предметная область связана с изучением гармоники (в широком смысле слова). Можно с уверенностью говорить об *эвристичности* такой интеграции, о ее громадном значении для совершенствования качества и темпов изучения органологических, *этноорганологических*, *этнофонических*, профессионально-исполнительских и других аспектов гармошечно-баянной культуры. Осуществление такой

интеграции будет прямым продолжением идей Г.Благодатова, когда-то с размахом ученого-энциклопедиста (сама его личность – со всей его эрудированностью и широтой научных интересов – действительно весьма напоминает знаменитых французских энциклопедистов) попытавшегося вместить в рамки одного труда и своеобразную антологию типов гармоник, и обзор панорамы исполнительских стилей за всю историю инструмента, и энциклопедию личностей, внесших вклад в развитие гармонике.

Систематизация научно-теоретических разработок, которые были сделаны в каждой из двух областей, своеобразный обмен между ними, способны повлиять на усовершенствование методологии изучения как отдельных аспектов проблем, затрагивающих научные интересы представителей каждого из этих направлений, так и выработать единую методологию исследования целой отрасли музыкальной культуры, связанной с гармоникой. В результате интеграции возможно интенсифицировать процесс решения ряда проблем – в частности – в области этноорганологии. Несмотря на длительный путь развития этой научной дисциплины, пройденный ею с момента создания труда Г.Благодатова, до сих пор остаются неосвещенными некоторые специфические аспекты традиционно-аутентичного исполнительства на гармонике.

Как известно, иерархия морфологических доминант, присущая профессиональной европейской музыке, не находит места в музыке традиционной, в которой соотношения и сама сущность этих доминант основываются на совсем иных принципах [Мациевский 2002]. В частности, исполнительская (при всей условности термина «исполнительство» для традиционной музыки) *артикуляция* в них не является лишь диакритической надстройкой. Будучи одним из основных параметров, конституирующих всю специфику живого звучания музыки, артикуляция часто выступает и как *знак этнической культуры* [Земцовский 1991], с которым связан *звукоидеал* этноса (термин Ф. Бозе и О.Эльшека). Соответственно, в описании любого феномена

традиционной музыки артикуляция должна занимать одно из ключевых мест [Мациевский 1978, с.21–26] и не меньшее, чем изучение ладово-интонационных, метроритмических и им подобных аспектов (что, кстати, можно найти у Г.Благодатова, уделявшего этому вопросу значительное место и при реконструкции специфики наигрышей на том или ином типе инструмента, и при анализе «живого» материала).

Анализ ряда доступных нам опубликованных нотаций (нотных транскрипций) гармошечных наигрышей [Смирнов 1962], а также вербальных характеристик описаний стилевых особенностей игры гармонистов [Нигмедзянов 1978; Бояркин 1998; Лапин 2000; Ромодин 2002, 2003] показал:

– безусловное осознание исследователями необходимости указывать артикуляционные подробности исполнения рассматриваемых ими наигрышей и стремление по возможности решать данную задачу;

– отсутствие как общепринятой методики описания, так и единого терминологического аппарата, следствием чего является низкая степень точности, объективности и доступности (ясности для реципиента) описания.

Данная проблема может во многом быть решена, если этноорганологи обратятся к теоретическим *наработкам, сделанным профессиональными баянистами*, в области артикуляции – систематике баянных штрихов и способов артикуляции на баяне. Оговоримся: речь ни в коем случае не идет о *механическом* перенесении одних элементов из сферы академизированной исполнительско-теоретической практики в сферу этномузыказнания, скорее о необходимости их *творческого* использования и переосмысления.

Теорией баянного исполнительства выработана классификация типов штрихов и артикуляции [Гвоздев 1970; Егоров 1984; Липс 1985]. В традиционно-аутентичном исполнительстве на гармонике сама специфика его в целом (во многом даже безотносительно к особенностям национально-локальных, индивидуальных

стилей) заключается в иной, нежели на баяне, технике владения мехом. Это касается не только использования специфических приемов меховой артикуляции (частое или эпизодическое использование тремоло, деташе и др.), но и самого простого атрибута исполнения – смены направления движения меха («смена меха», «мех на разжим», «мех на сжим», – как говорят баянисты). Характер смены направления ведения меха порой является самым существенным фактором, определяющим особенность именно *традиционного* исполнительства, – именно этот фактор зачастую создает неповторимо-специфичное звучание. Если, согласно теории академического баянного исполнительства, признаком профессионализма является следование правилу: «Музыкальная мысль во время смены меха не должна прерываться. Лучше производить смену меха в момент синтаксической цезуры» [Липс 1985, с.24; см. также Оберюхтин 1978], то в гармошечной культуре дело обстоит совсем иначе. Здесь синтаксическая цезура и момент смены меха вступают в совершенно иные «отношения» гармонист часто меняет мех не в момент синтаксической цезуры, а порой в середине мотива, фразы, т.е. поперек элементов формы. Не нужно забывать и о том, что специфика смены меха создает особое соотношение акцентных и неакцентных долей. И все это в сумме – далеко не «хаос», не «непрофессионализм» (как может показаться профессиональному баянисту), – это сложная структура, требующая изучения. Еще более интересны (но вместе с тем и сложны) случаи использования элементов тремоло мехом гармонистами («трясти мехами», по народной терминологии, которая не утрачена и в академическом исполнительстве – ср. обозначение *bellows shake* в современной зарубежной оригинальной литературе для баяна). Данный прием сложен тем, что может иметь множество варьируемых способов исполнения (неразличимых для непрофессионала), соответственно, дающих и несколько различный звуковой эффект. Научное описание конкретных примеров его использования в традиционной музыке вряд ли возможно без обращения

к теоретическим трудам баянистов, где этот прием тщательно и всесторонне описывается. Вероятно, отсюда должны заимствоваться и специфические значки для его обозначения, и (по необходимости) – методологический аппарат для создания вербального комментария к нотной аналитической транскрипции.

Помимо техники владения мехом (меховая артикуляция), может быть крайне полезным и использование систематики пальцевой артикуляции (нажим, удар, толчок, глиссандо [Гвоздев 1970; Егоров 1991]), а также системы нотных знаков, систематизированной Б.Егоровым для обозначения различных штриховых нюансов. Специфика пальцевой артикуляции – не только в ее реальной звуковой реализации, но и как объекта визуального наблюдения, – должна быть тщательно фиксируема фольклористом.

Традиционно-аутентичное и академизированное исполнительство не изолированы друг от друга, – и это прекрасно понимал Г.Благодатов. Если вчитаться в его книгу, то в ней *лишь на первый взгляд* прослеживается упоминавшееся нами отражение эволюции развития гармоника по линейному принципу. На самом же деле, ученый продемонстрировал всю сложность процесса развития гармоника: как инструмента «самого народного», «самого ненародного» («искажающего народную песню») и самого «странного из народных»; одновременно как инструмента, с одной стороны, «усыновленного» культурами различных регионов и этносов России, и «взрожденного» каждым из ее регионов на свой лад, и затем (пример нелинейности) уже внесшего вклад в «воспитание» своих приемных родителей; а с другой – как вообще беспрецедентный случай трансформации «детской игрушки» (какой на начальном этапе ее развития была гармоника) в инструмент, способный передавать образы лучших шедевров мировой классики. Русская песня формировала гармоника, но и гармоника формировала русскую песню; академизированное исполнительство на инструменте выросло из традиционного, но и само впоследствии питалось многими находками последнего. (Характерен в этом

смысле зафиксированный нами пример, когда в репертуаре деревенского гармониста наряду с традиционными наигрышами бытует и баянная музыка, услышанная им по радио и переложенная самим исполнителем на гармонику-хромку).

Интеграция двух областей музыкально-теоретической мысли, когда-то изолированных друг от друга, может быть целесообразна и для решения иных (помимо изучения артикуляционной специфики гармошечной музыки) проблем, имеющих значение как для академического баянного исполнительства, и для этномузыковедения. Вся дальновидность Благодатова-ученого нашла свое выражение в создании и утверждении методологических принципов, которые с успехом могут быть использованы современной органологической наукой: они дают нынешним исследователям широкие возможности для их эвристической трансформации в соответствии с актуальными задачами и потребностями современности.

1. *Антология литературы для баяна*: В 9 т. М., 1984–1991.

2. *Благодатов Г.* Русская гармоника. М., 1960.

3. *Баян и баянисты*: В 6 вып. Вып. 1. М., 1970; Вып. 2. М., 1974; Вып. 3. М., 1977; Вып. 4. М., 1978; Вып. 5. М., 1981; Вып. 6. М., 1984.

4. *Бойко Ю.* Изучение русской гармоники: История и современность // РИИИ и европейское инструментоведение. СПб., 2002.

5. *Бояркин Н.* Феномен традиционного инструментального многоголосья (на материале мордовской музыки): Дис. ... доктора искусствоведения. Саранск, 1998.

6. *Гвоздев П.* Принципы образования звука на баяне и его извлечения // *Баян и баянисты*. М., 1970. Вып. 1.

7. *Герасимов О.* Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.

8. *Говорушко П.И.* Основы игры на баяне. Л., 1963.

9. *Горбунов В.* 8-10-клавишная гармоника башкирских мари (к проблеме изучения этноинструментальных стилей) // *Инструментоведческое наследие Е.В. Гиппиуса и современная наука*. СПб., 2003.

10. *Гиппиус Е. В.* Интонационные элементы русской частушки // *Советский фольклор*. 1936. № 5–6.

11. *Егоров Б.* О некоторых акустических характеристиках процесса звукообразования на баяне // Баян и баянисты. М., 1981. Вып. 5.
12. *Егоров В.* К вопросу о систематизации баянных штрихов // Баян и баянисты. М., 1984. Вып. 6.
13. *Земцовский И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991.
14. *Калаберда В.* Проблемы и парадоксы эволюции русских народных инструментов в уходящем веке // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. СПб., 1999.
15. *Какнавичюте В.* К вопросу исследования методики обучения игры на инструментах типа гармоник // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. СПб., 1999.
16. *Квитка К.* Избранные труды: В 2 т. М., 1973. Т.2.
17. *Крупин А.* Мехо-пальцевая артикуляция при атаке звука на баяне // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. М., 1987.
18. *Лалин В.* Музыкант – инструмент – традиция (кирилловская гармонь) // Вопросы инструментоведения. СПб., 2000. Вып. 4.
19. *Липс Ф.* Искусство игры на баяне. М., 1985.
20. *Мациевский И.* Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. М., 1976. (Тр. Гос. муз.-пед. ин-та им Гнесиных; Вып. 29).
21. *Мациевский И.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
22. *Мациевский И.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л., 1983.
23. *Мациевский И.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. М., 1987. Ч 1.
24. *Мациевский И.* О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке // Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб., 2002.
25. *Мирек А.* Из истории баяна и аккордеона. М., 1967.
26. *Мирек А.* Справочник по гармоникам. М., 1968.
27. *Мирек А.* «...И звучит гармоника...». М., 1979.
28. *Мирек А.* Гармоника: прошлое и настоящее. М., 1994.
29. *Нигмедзянов М.* Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. М., 1978. Вып. 2.
30. *Новосельский А.* Книга о гармонике. М.; Л., 1936.

31. *О гармонике.* М., 1928. (Труды ГИМН).
32. *Оберюхтин М.* Расчлененность музыки и смена направления движения меха // Баян и баянисты. М., 1978. Вып.4.
33. *Ромодин А.* Исполнитель и традиция: психолого-артикуляционные аспекты морфологии // Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб., 2002.
34. *Ромодин А.* Звукотворчество северобелорусских музыкантов (личное и традиционное, инструмент и стиль) // Инструментоведческое наследие Е.В Гиппиуса и современная наука. СПб., 2003.
35. *Смирнов Б.* Искусство сельских гармонистов. М., 1962.
36. *Чисталев П.* Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984.

Галина Тавлай
(Санкт-Петербург)

**К РАЗВИТИЮ ИДЕЙ Г.И.БЛАГОДАТОВА В ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ:
СОНОРИСТИКА, ГЕТЕРОФОНИЯ, АНТИФОНИЯ
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ И ВОКАЛЬНОМ МНОГОГОЛОСИИ**

Георгий Иванович Благодатов во введении к «Истории симфонического оркестра» (1 : 7) отмечает, что именно «в культовых ансамблях архаические формы исполнения, освещенные авторитетом старины, сохранялись дольше всего». Ученый убежден в изначальном сосуществовании по крайней мере нескольких форм ансамблевого музицирования: ритмически согласованного и хаотического. Переход к согласованному интонированию, считает он, был важнейшим качественным скачком в истории культуры, однако при этом невозможно с точностью установить время появления этого нового способа совместного музицирования. Переход к нему был осуществлен у разных народов неодновременно, и обе формы могли сосуществовать. Таким образом, на протяжении одного исторического периода, в пределах одной культуры, в одном ареале возможно функционирование противоположно ориентированных культурных традиций.

Историческая и теоретическая бесконечность познаний позволили Г.Благодатову свободно, в едином мыслительном по-

токе совмещать проблемы этнического, связанного с изучением традиционных культур, и академического музыкознания, наблюдать совпадения, прямые аналогии самых разных этнических и позднесредневековых, ренессансных западноевропейских форм многоголосного мышления – светская музыка на протяжении своей ранней истории не теряла связей с народным искусством. Расширение технических возможностей музыкального инструментария, эволюцию инструментальной фактуры ученый проецирует на закономерности интонирования как целостности (10), способствующей с течением времени видоизменению музыкальной стилистики. Техника изготовления музыкальных инструментов, характерные исполнительские приемы содействовали, с его точки зрения, расширению, отчасти видоизменению «музыкального словаря» эпохи.

Способы и формы исполнения в музыке устной традиции – всегда лишь часть универсального семиотического языка народной культуры, реализуемого знаками разных языков, ее составляющих, причем каждый из них выступает как синоним другого в той же ритуальной магической функции в одинаковых контекстах (Н. Толстой). Это в равной мере относится и к «языку» многоголосия. Формы совместного пения в обрядовой песне предопределены глубинными смыслами отправления культа и принятым способом его реализации. Достаточно хорошо просматривается историческая преемственность социального состава лидирующих и соучаствующих в акте коллективного интонирования: шаман (несколько шаманов) и его помощники (вар.: глава рода, общины, социальной группы и члены группы), корифей-запевала – «зачынальник» и «подхватчики» (используем народную терминологию белорусского волочебного действия). Или, скажем, иным способом организованное, весьма распространенное в интересующих нас ареалах «противостояние» – запевала – группа (представители одного селения) и другая, столь же самостоятельная группа во главе уже с собственным запевалой (другое селение) – действие,

широко представленное в весеннем, купальском обрядовом пении; родовая группа и отвечающая ей иная родовая группа (примером такого рода может служить песенное состязание родов невесты и жениха в свадебном церемониале); один певец и противостоящий ему другой певец – подобная социально-ролевая ситуация может реализовать себя в равной мере как в одноголосном поочередном пении, монодии (к данной социально предопределенной форме примыкает широко известная в исследуемой макроразнообразии парная строфическая форма, репрезентируемая в наши дни одним певцом), так и в простейшей диафонии (антифонное пение без наложения или с соответствующим «захлестом» в партиях нескольких певцов, как это происходит, к примеру, в жнивном песенном высказывании нескольких жней, выполняющих индивидуально соответствующую полевую работу и интонирующих каждая в отдельности, одновременно, сопровождающую трудовой процесс песню, вливающуюся в суммарно образуемую общую форму простого трех-четырёхголосного – в зависимости от числа певиц – канона). В равной мере форма с «захлестом» может быть реализована двумя и более противостоящими группами поющих, вступающих с собственным музыкальным текстом, не дожидаясь (в разных пропорциях) завершения строфы предшествующей певческой группы. Практика многоголосного совместного интонирования сама по себе была одной из форм социализации человека на ранних ступенях эволюции. Таковы охотничьи, военные, иные ритуальные действия, организуемые в том числе – коллективным пением: ведь человек поющий – не сторонний наблюдатель, но соучастник, отправитель свершающейся акции.

Очаги самобытных, весьма несхожих форм вокального многоголосия сосредоточены в различных регионах Беларуси, составляя сущностную основу соответствующих музыкальных диалектов. В отдельных микроразнообразиях ведущей является какая-то одна форма многоголосия, в целом же для каждого из регионов, более того, подчас для каждой певческой группы характерно

сочетание трех-четырех обособленных стилей многоголосного мышления – знаков разностадиальности, а также их смешанных форм. Остановимся лишь на некоторых системообразующих принципах белорусского вокального многоголосия, имеющих точки соприкосновения с финно-угорским миром. Как всегда, перед исследователем встает дилемма: что считать многоголосием, как определять структуры переходные, находящиеся между одноголосием и многоголосием, осознанным многоголосием и различного рода кластерными техниками, возникающими в процессе коллективного сотворчества в традициях с очевидным выходом за пределы однозвучий (3 : 5).

Рассмотрим сначала некоторые типовые проявления унисонно-гетерофонной манеры ансамблевого пения с четко осознанной канонизацией в построении тех точек, зон песенной строфической композиции, в которых осуществляется выход за пределы унисона, принимая во внимание, что унисон уже предполагает качество многотембровости и являет собой пример тембровой гетерофонии. Формы эти будут в равной мере характерными как для белорусской – локальной или региональной, так и для определённого круга финно-угорских этнокультур. Обратим внимание на такую особенность гетерофонии, широко представленной в северной, центральной Беларуси, а в равной мере – в архаических пластах этнокультуры южных удмуртов (7), как ее преимущественное «двухголосие», эпизодически интервально-гармонический, но не аккордовый строй музыкальной ткани независимо от числа участников певческой акции. При этом двухзвучия консонансного и диссонансного порядка располагаются в пространстве мелострофы отнюдь не произвольно, но точно, выверенно, исходя из закономерностей динамического продвижения формы. Диссонанс, звучание тонов, «не сливающихся друг с другом», всегда располагается в продвигающих разделах мелострофической композиции. Это, как правило, – инципитная, а также находящаяся в точке «золотого сечения» и каденционная

фазы интонационного мелодико-стихового развертывания в микромире звука, в пространстве которого повсюду реализует себя традиционная музыкальная культура. Наиболее употребимым диссонансным созвучием, а для узкообъемных терцовых ладов со специфическим микрофазовым развитием, широко представленных в обеих названных традициях, – единственным становится б.2, объединяющая в двузвучие I и II, в более объемной квинтовой ладовой структуре – секундовое созвучие образуется еще и II и III степенями лада (в белорусской традиции это еще и сочетание субсекундового тона и I ступени). В квинтовых ладах возможна уже и квартовая вертикаль (II–V). Секундовые двузвучия появляются или как неподготовленные, или – как результат задержания в одном из голосов на фоне микроинтонационного движения в другом – в пределах следующего верхнесекундового опевания с возможным подключением III ступени лада. Характерно, что в роли «подстегивающих» наше восприятие музыкальной динамики мелострофы в равной мере могут оказаться и секундовые двузвучия, и оппозиционные нижнему опорному тону ладово неустойчивые ступени монодии-унисона, соучаствующие в микроладовом развитии. Как правило, значительная часть мелострофы являет собой унисон с развитым, неустанно меняющимся арабесковым орнаментом-опеванием, захватывающим контуры двух-трех соседних тонов. Весьма значим для подобного рода гетерофонной фактуры ритмико-динамический компонент, всевозможные, обостряющие внимание в равной мере поющего и слышащего микроритмические фигуры в реализации голосов-версий, располагающиеся в тех же «продвигающих» фазах. В роли единственного консонансного двузвучия выступает терция I–III – в узкообъемных, дополнительно III–V – в квинтовых ладах, более частотный консонанс – прима как порождение унисона. Секундовые и квартовые (соответственно – диссонанс и неустойчивый совершенный консонанс) соотношения сопряжены с восприятием их в качестве контрастных,

движущих интонационное развитие в очерченных участках мелострофы, терцовые и квинтовые – как родственные в тоновом отношении двузвучия, тормозящие, приостанавливающие движение. В белорусской традиции в разных зонах мелострофы встречается еще и «разрешающаяся» стабильно в консонанс-приму терцовая вертикальная структура из субсекундовой и секундовой (2-II) ступеней лада, которая представляется дофункциональным предгармоническим – неконсонансного, в данной ситуации, типа – двузвучием, подчиняющимся закономерностям монодийно-ладового продвижения, с первичной дифференциации опорных и неопорных ступеней. С точки зрения музыкальной психологии диссонанс – явление неустойчивого порядка, выражающее стремление, напряжение (математически представляющее собой более сложные соотношения чисел, соответствующие длинам звучащих струн. Акустически это выражается в увеличении периодов регулярно повторяющихся групп колебаний). Акустически в консонансных созвучиях, как известно, обертоны не производят биений или эти биения слышны слабо. В противоположность тому, в диссонансах обертоны образуются активнее, их биения сильные. Явления микроладовой неустойчивости, подкрепленные здесь диссонансной неустойчивостью соответствующих двузвучий, выполняют в мелострофе главенствующую роль. По отношению к консонансам в рассматриваемом нами материале диссонансные двузвучия, несмотря на силу, красочность, уже осмысливаются как подчиненные, что выражается в необходимой и быстрой смене их «недолговечным» консонансом – граница в осознании тех и других явно существует. В восточно-белорусской зоне преобладающим созвучием в терцовой гетерофонии, напротив, становится консонанс I–III, роль секундовых диссонансных вертикалей явно подчиненная, принцип всеобщей устойчивости – явно предпочтителен в интонационном продвижении. Подобные микроциклы могут многократно повторяться в пределах малой песенной формы. Несмотря на

присутствие двузвучий, микроладовое, монодийного плана продвижение в большей мере предопределяет здесь результирующую сущность суммарных интонационных процессов в их горизонтальном и вертикальном выражении.

Нами зафиксировано совсем не так много образцов, представляющих в рамках белорусской традиции полифонические песенные стили мордовского типа. Тем большую ценность для аргументации в построении разного рода исторических концепций имеет фактология подобного рода. Как полагает Н.Бояркин, о широком распространении, наряду с одиночной, различных форм совместного интонирования, о преимущественной ориентации на создание различных политембровых комплексов, определивших стилевые черты традиционной музыки мордвы, свидетельствует тот факт, что аэрофоны (флейты из птичьей кости, керамические окарины), звенящие встряхиваемые и ударяемые идиофоны (пайгонят, пайгомы) в архаических раскопах чаще всего обнаруживаются в наборе себе подобных. Выделение различных звуковых потоков, возникновение уже в глубокой древности представлений о высотно-регистравой, темброво-динамической дифференциации звуковой материи способствовало формированию соответствующих представлений об этническом звукоидеале, запечатленном в многоголосных формах инструментального и вокального интонирования (2 : 29, 31).

Казалось бы, о сонористике в точном значении слова можно говорить лишь применительно к композиторской музыке XX века, в которой используется, в первую очередь, красочность звучаний, воспринимаемых слухом поначалу в качестве высотно недифференцированных. Специфика «музыки звучностей» – фонизма выявляется как в одноголосии, так и в многоголосии в связи с выдвиганием на первый план моментов перехода от одного тона или созвучия к другому. Именно зоны таких переходов, невыделенность отдельных тонов, расширение, «утолщение» за счет подключения некоторого, заменяющего их, объема звучностей,

использование различных приемов сокрытия тона с помощью орнаментики, глиссандо, преддыктов, постиктов и т.д. составляют существо фольклорного интонирования. Напомним, что исторические предформы сонористики связаны, в том числе, с воссозданием некоторых особенностей народной музыки, в частности, с подбором структурно однородных аккордов по фоническому признаку. Можно ли считать подготовленной, заранее осмысленной в отношении получаемого и ожидаемого слухом звуковысотного результата (музыки тонов) белорусскую летне-весеннюю календарную традицию «бороны»? Составляющие этого многопластового (при свободно меняющемся сочетании числа участников и соответствующих песен-партий – и в этом усматриваем уже черты другого современного музыкального течения в академической музыке – алеаторики) контрастно полифонического действия, в котором внимание каждого отдельно взятого певца направлено прежде всего на осознание горизонтального развертывания мелодии избранной им песни – местные обрядовые типовые напевы, объединенные в единую звуковую целостность самими участниками данной конкретной певческой акции и реализуемые в любых, произвольно избранных ими же сочетаниях: свадьба, коляда, жниво, крестины; или: «цярэшка», купала, весна, жниво и т.д. Точно так же непредсказуемы моменты перехода от одного сонора-кластера к другому, от одной точки озвученной «партитуры» к последующей. Эта своеобразная техника «неоэкмелики» (так, вполне «по-фольклорному», именуется в современной сонористике один из способов оперирования созвучиями тембрового назначения и их выразительный эффект) – вне всякой заранее предпосланной системы в сочетаниях регистра, ритма, тембра, звуковысотности, скорости свободных гармонических аккордовых смен и иных музыкальных выразительных средств. Семантически, в соответствии с языком народной традиционной культуры как целостности, данная певческая акция знаменует собой момент смещения времен, календарных сезонов, «хаос», за которым неминуемо последует благо-

получный переход в иное бытие (О.Пашина, Н.Бояркин). Характер индивидуальной реакции, «эмоционально безличный», внутренне абсолютно спокойный отклик любого из участников данного «звукового ритуала» на непредсказуемо «острые» сочетания голосов – свидетельство их слуховой подготовленности, привычности к подобным звуковым экспериментам. Весьма близкое в стилевом отношении явление – мордовское свадебное причитание невесты, совмещенное с пением свах. Сходные, кластерного типа, созвучия, хотя в гораздо большей степени просчитанные, присутствуют в инструментальной традиции коми чипсанов, литовских сутартине, курских кугикл, структурно близких им звуковых явлениях (об их универсализме в этнокультурах мира свидетельствуют, к примеру, ансамбли труб Южной Африки).

Антифонное пение с задержанием (протяженностью до половины мелополустишия) конечного каденционного тона в предшествующей партии (равно – сольной или ансамблевой) можно считать типом совместного, многоголосного интонирования с четкой дифференциацией голосовых функций. Такой тип антифона (чистый бурдон, выдержанный на заключительном гласном звуке песенной строфы – без воспроизведения в бурдонирующем мелодическом голосе ритмики произносимого вербального текста) известен центральным и северным вепсам, латышам, белорусам Полоцкого района Витебской области, и в такой форме его можно считать явлением локального на сегодняшний день порядка. Как ни странно, этот, функционально обозначающий противостояние партий в антифоне, тип многоголосия нигде в центрально-восточной Европе, кроме обозначенной зоны, не зафиксирован. Диалогичность заложена в сущность мышления, языка, речи, общения как такового (4 : 11). Это по сути своей общечеловеческое, универсальное, стадияльно весьма раннее явление, связанное, возможно, со становлением *homo sapiens*. Данный тип музицирования, вокального и музыкального, в равной мере мог быть опосредован с магией заклинания, предполагающей многократ-

ное (по крайней мере трехкратное) повторение, в равной мере индивидуальное, поочередное разноиндивидуальное, коллективное, обеспечивающее действенность проводимой акции, а также более поздними элементами соревновательности. Пример такого рода – известное по белорусскому обрядово-песенному вербальному и этнографическому материалу состязание двух хоров: кто, какая из деревень, представители которых расположились на возвышенных местах, с помощью каких «посулов» призовут тот или иной мифологический персонаж-божество (Купалу, Весну и т.д.) к себе на праздник? Невольно возникает вопрос – не связан ли данный музыкальный феномен с какими-то привычными формами инструментального музицирования, прежде широко тут представленными? Не может ли быть именно таким образом воплощенным слуховой образ характерного бурдонирующего «голоса» волынки (8) – за которым снова-таки угадывается обусловленность сложной семантической моделью, мифологическими представлениями общевразийского плана, связанными с воплощением «нижнего мира» (Халтаева Л.), бытовавшей здесь прежде и очень популярной в обрядовых календарных обходах, на свадьбах, вечерках. Судя по песенному наигрышу на дуде (волынке), произведенному З.Эвальд и Е.Гиппиусом в 1935 г. от 95-летнего Г.Славчика из Городокского р. Витебской обл. – крайнего северо-востока сегодняшней Республики Беларусь (13 : 135), мелодия песни отстоит от бурдонирующего голоса – нижнего опорного тона напева, тянущегося неизменно на протяжении всей песни, на расстояние, превышающее две октавы. В волыночном изложении она окружена вспомогательными тонами, сложными опеваниями (часто свободно ориентированными лишь на направленность вокальной партии и весьма редко движущимися противоположно ей, образующими в мыслимых, в том числе последовательно-горизонтальных созвучиях быстро преобразующиеся и потому воспринимаемые в качестве вертикалей-бликов двух-, трех- и даже четырехзвучия терцового – I–III, II–IV, III–V, секундового – V–IV,

IV–III, терцово-секундового – IV–III–I, IV–III–II, II–2–I, секундово-квартового – II–III–IV–V, I–II–III–IV, III–II–2–I, квинто-квартового – I–IV–V, терцово-квартово-квинтового – I–III–IV–V, квартового, – 4–I, II–V, 4–I–IV, квинтового – V–I, планов), форшлагами, мордентами с захватом V–I, V–IV (верхняя IV – на септиму вверх по отношению к V), II–III, II–V, III–I, I–V, I–II, I–IV, III–V, II–IV ступеней, взаимные сочетания которых каждый раз – будто бы «тест» на совместимость, сочетаемость полученных созвучий. На деле эта дифференциация, отбор созвучий давно выверены традицией в соответствии с законами акустики: народные музыканты внутренне осознают закономерности построения обертонового ряда, слышат и всегда точно воссоздают обертоновые «биения». Изложение песенной мелодии в волыночном наигрыше является по сути обособленным, иным, новым мелодическим голосом, лишь в отдельных своих точках, реже – микрizonaх совпадающим с мелодическими звуками вокальной партии. Бурдонные песни с их известной «тоникальностью» способствуют снижению «статуса неустойчивости» обрядового напева с его обостренно высокой гранью экспрессии, невозможной в обыденной жизни. Напомним, что еще до того, как музыканта, сопровождавшего группу волочечников в северных и центральных районах Беларуси, стали обобщенно, «позабыв» о ничем не значащем в данном контексте реальном его имени, называть «Скрыпкой» (а скрипка в ее сегодняшнем виде возникла, по мнению исследователей, не ранее XVI ст.), его называли более ранним профессиональным именем того же рода – «Дуда», т.е. «Волынка», по названию инструмента, на котором музыкант играл, что зафиксировано в этнографических источниках. Хотя и в игре на волынке в равной мере мог быть воспроизведен давний образ выдержанного голоса бурдона, выросшего в данном случае из обрядово-певческого антифона.

Кроме названного, для белорусов Полоччины характерен и тип более «агрессивного» антифонного пения с наложением партии заново вступающей группы певцов на партию предше-

ствующей группы, равно – двух певцов-солистов, попеременно «наступающих» на партию предшественника – аналогично тому, что происходит в литовской кятурине, форме пения вчетвером литовских сутартинес. Заметим, что структурным аналогом приведенной становится снова насквозь полифоническая культура Африки – в качестве примера приведем моноаккордную вокальную полифонию колыбельных племени ктэтэ в Конго, когда образуется своего рода трехголосный канон или трехголосная инвенция (9). Другой географически вектор стилистических параллелей – образующая ансамблевую форму разноголосия шаманская нигедальская музыка (крайний север Азии). Возникает структура респонсорной вторы с гетерофонным сочетанием голосов, в которой начало пения одного или группы помощников шамана накладывается на конец запева главного шамана (н'о). Таково же с точки зрения «языковой» специфики многоголосия эпическое интонирование ненцев, а когда эпическому сказителю вторил гетерофонный хор слушателей, который подхватывал последний слог в строке, вариантно воспроизводя мелодию сказителя. В песенно-эпической традиции эвенков (сакральной ее части) запевное слово формулы сказителя подхватывается хором слушателей, образуя кластерного типа гетерофонию (11 : 29, 24, 46), совсем как в типологическом, применяемом массово приеме хорового «подхвата» начального слова запевалы в многочисленных обрядовых песнях Гомельского Полесья, других регионах восточнославянского, прибалтийско-финского мира, Северного Кавказа, Грузии.

Ареалы распространения инструментальных форм многоголосия, прежде всего исполнительства на духовых, чрезвычайно близки, соотносимы с ареалами соответствующих вокальных многоголосных стилей. К примеру, тип особой, также всегда, независимо от числа исполнителей, двухголосной фактуры, используемой для воссоздания песен определенного круга жанров («на Духа», в поздневесенних, исполняемых до Петра, осенних, сва-

дебных песнях, в других же, таких, как жнивные, колядные, в такой форме никогда не применяемой) – одной из разновидностей вокального многоголосия восточно-белорусской традиции (Могилевщина и западная Смоленщина), находит свое толкование в использовавшейся как аккомпанемент к песне, танцу, песне под танец («скакухе») парной флейте (народные ее названия – двойчатка, двойня, парняты, дудки), состоящей из двух флейт неравной длины, нижние концы которых расходятся, в способах игры на ней. У каждой из дудок – свой звукоряд («собственный») ионийский тетрахорд, причем верхний тон большей дудки совпадает с нижним, располагающимся выше, над ним – меньшей). Цель соединения двух флейт в один инструмент в том, чтобы играть двузвучиями: одни играцы, как правило, дули в обе дудки одновременно, другие – то в каждую по отдельности, то в обе вместе – соответственно и звуки извлекались из них то одновременно, так что получались двузвучия, то порознь (монодия). Излюбленное сочетание голосов в игре на парной флейте, обусловленное как ее строем, ориентацией слуха, представлениями о допустимости тех или иных созвучий, так и позициями игры, типовыми аппликатурными комбинациями, подвижностью исполнительской техники. Судя по нотациям, опубликованным К.Квиткой, – терцовая пара V–III; IV–II часто «разорвана», разведена каким-либо сугубо мелодическим ходом, связкой песенно-мелизматического плана. Нередки в наигрышах и одиночные терции с неоднократным возвращением к ним, «приторможенным» почти всегда кратковременным одноголосным фрагментом, из строфы в строфу переинтонируемым. Ни один из голосов, взятый сам по себе, не воспроизводит сольной версии напева (часто обрядового, с групповым прикреплением поэтических текстов). Мелодическая линия «вмонтирована» одновременно в оба голоса, она «соскальзывает» из голоса в голос, теряясь в реальном двухголосии и сложной изощренной орнаментальной мелодике, в непредвиденном и сложном акцентном переинтонировании сугубо инструментального

плана. Как правило, двухголосной фактурой «перекрываются» полные и неполные ангеми-tonно-пентатнического порядка интонационные образования, столь характерные для целого пласта обрядовых напевов сольной традиции данного региона. Вместе с тем ощущение живого рождения, становления того достаточно непростого, динамически активного формообразующего фактора, коим является двухголосие, из сложного унисона постоянно присутствует. Тип гетерофонно-унисонной инструментальной диафонии как «воплощения интегративной целостности особого рода, подобной плетению ткани» (И.Земцовский), с достаточно четкой дифференциацией голосовых функций, преобладанием консонансного типа двухголосия, наличием едва заметной, как правило, кратковременной опоры на бурдон (I, I–IV–I, I–III–I) предопределяет своеобразие восточно-белорусского ансамблевого пения. Последовательность тех же достаточно протяженных фигур-модулей терцового склада с характерным перекрещиванием голосов – свидетельство независимости, равноценности соответствующих горизонталей голосовых партий. Создавая совместно стабильную, узнаваемую и ожидаемую слухом фактуру, эти вертикали несводимы к обычному параллельному движению, терцовому органуму в мелодико-стиховых кадансовых зонах (область каданса, в том числе мелодического – одна из актуальных. По определению Б.Асафьева – это «самая мускулистая сфера интонации»). В силу небольшой протяженности самого мелостиха такая зона бывает «вмонтирована» сразу вслед за зачином: V–III, IV–II или VI–IV, V–III; III–I, IV–II. Многократно завершая заключительные (не первые!) мелостихи – дважды, трижды на протяжении песенной строфы, состоящей, в свою очередь, из небольших, сходных интонационно музыкально-стиховых построений, достаточно неожиданно прерываясь фрагментами унисонного пения, последовательным, не одномоментным вступлением голосов, порой свободно замещааемых элементами единовременной двухголосной фактуры в аналогичных эпизодах последующих строф, терцовые

группы, как и возможные здесь единичные ходы параллельными квинтами (своего рода стереотипные кадансы, систематически употребляемые – при отсутствии сколько-нибудь обозначенной вводноотновости), способствуют возникновению ощущения преобладающей устойчивости и вместе с тем – непредсказуемости в развертывании напева. Вертикаль III–I чаще обособлена, она свободно замещается унисоном-примой на I или III ступени. Относительно редки и тем более ощутимы вкрапления единичных, вносящих элемент контраста, кварт (I–IV; II–V) и эпизодических секундовых (III–IV) вертикалей. Если в напеве в качестве элемента развития присутствует мелодическое отклонение, то нижний опорный тон в эпизоде отклонения становится временной точкой для построения того же типа модулей. Как отмечал в последней трети XIX века известный чешский этномузыколог Людвик Куба, впервые осознавший специфику этой белорусской традиции, «оба варианта, независимо от того, поется песня одной певицей, несколькими или несколькими в каждом из голосов, внутренне сохраняют базовую мелодию и вместе создают все то же – двухголосие» (14). Во многих селах региона на одиночной дудке вообще не играли. Лишь некоторые из танцевальных мелодий, исполняемых на парной флейте, – в строгом смысле слова инструментальные. Большая их часть – разукрашенные орнаментикой песенные мелодии: игра заканчивалась, как только завершались слова песни, которые музыкант постоянно «держал в уме» даже в случае, когда музицировал сам, без певца, специально для аудиозаписи (5). Вокальная диафония данного вида как производная инструментальной стала основой, на которой строится более плотная, эпизодически трех и даже четырехголосная фактура, в пространстве которой формируется новый элемент музыкального языка – аккорд (6 : 64). Сращенное с бурдонной формой многоголосия, уже сугубо вокальное, интервально-гармонического плана двух-, или аккордовое – трех-, кратковременно – четырехголосие (секунд-терц-квинтаккорд, построенный на I ступени) реализует себя

в кульминационной предкадансовой зоне мелострофы. В качестве нижнего его слоя выступает речитируемый и ритмизуемый согласно тексту, местами – подвижный бурдон со спорадическими, энергетически насыщенными, восходящей направленности интервальными «выбросами» (квартовыми, секундовыми и др.). Поверх него наращены «этажи» секундово-терцового (в пределах квинты) строя. Бурдонный голос («бас») является архитектурным стержнем всей многоголосной формы, основным ее формообразующим фактором, обозначающим единожды в строфе заключительную фазу интонационного становления. В восточно-белорусском регионе известны также напластования иного порядка – комплексное многоголосие, выполняющее в цепи мелостроф формообразующую функцию и основанное на постоянстве разнообразных, но строго ограниченных по числу ритмических и звуковысотных «этажей»: местного типа диафонии, едва приметных компонентов пения с подводкой (с обязательной октавной концовкой) и гетерофонии нетерцового плана. Эта форма многоголосия реализуется преимущественно в необрядовой лирике и функционально сращенных с нею жанрах, обнаруживая теснейшую связь различных многоголосных форм, их способность и к обособлению и к взаимодополнению, слиянию в единой структуре. Перефразируя в свое время сказанное З.Эвальд относительно белорусских полесских песенных многоголосных систем, и данная региональная традиция «обнаруживает соединение со стадияльно более ранней системой», в которой следует отметить «значительно большее преобладание элементов архаических и, наоборот, меньшую значимость позднейших тоникально-гармонических элементов» (12).

В интересующей нас белорусской макроразоне славянского ареала постоянно ощущаются векторы воздействия субстратных для нее, а в отдельных случаях и контактных этнокультур: прибалтийско-финских, в том числе – растворившихся, ассимилированных в предшествовавшие столетия (пример такого рода – входящая в белорусский языковой ареал Двинская локальная

зона), некоторых волжско-финских (имеем в виду прежде всего архаику южных удмуртов и мордвы), а также балтских. Возможно, сходные способы коллективного интонирования – вокального и инструментального – являются рудиментом неких архаического типа культур, распространившихся в ареалах обитания названных этносов ранее (в этой связи, в частности, можно упомянуть о культуре «полей погребальных урн» – М.Гимбутас).

Еще одно любопытное явление, известное в различных локальных зонах Беларуси, и имеющее отношение к многоголосию – так называемое сольное многоголосие, основанное на различных формах скрытого двухголосия, таких как использование в верхнем регистре (подобного сглаженной технике «йодлирования» – специфической манере пения альпийских горцев с характерным переходом из звуков натурального регистра в фальцет) звуков-«призвучков» обертонового ряда. Иной род вокальных техник того же рода – узкоамплитудное вибрато, различные приемы тембрового колорирования, контрастные, мгновенные, на протяжении одного звука нарастания-*crescendo*, образующие обособленные, самостоятельные микроразделы в мелострофе, использование вставных эмоциональных слов-выкриков типа «гэй!» и др. Структуры подобного рода – явление универсальное и вместе с тем – специфическое для этнокультур архаического типа. Все эти явления, как нам представляется, также имеют точки соприкосновения с явлением сонористики.

Каденционные формы органума – в нашем случае, параллельное консонансное движение голосов в терцию в завершение напева – также в равной мере известны карельской, вепсской, другим прибалтийско-финским, а также восточнославянским песенным традициям. Возможно, факт канонизации, обнаружение и этих «приятных» созвучий не обошлось без влияния сложившихся, достаточно поздних заключительных двухголосных формул интервального автентического каданса в инструментальной практике. Их сравнительный анализ столь же продуктивен.

1. *Благодатов Г.* История симфонического оркестра. Л., 1969.
2. *Бояркин Н.* Мордовская народная музыка: Многоголосные инструментальные традиции. Саранск, 2004.
3. *Жордания И.* Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур. Тбилиси, 1989.
4. *Земцовский И.* Проблема музыкальной диалогии: Антифон и диатония // Проблемы народного многоголосия. Боржоми, 1986.
5. *Квитка К.* Парная флейта // *Квитка К.* Избранные труды в двух томах. М., 1973. Т.2. С.218, 247.
6. *Котляревский И.* Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев, 1983.
7. *Нуриева И.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов. Ижевск, 1999. С.236–239.
8. *Рюител И.* О взаимосвязях вокальной и инструментальной музыки в эстонском фольклоре // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч.2. М., 1988. С.189–190.
9. *Станислав Й.* Колыбельные песни племен Конго // Музыка народов Азии и Африки. М., 1973. Вып. 2. С. 394.
10. *Чудинова И. Г.И.Благодатов – историк европейского оркестра* // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. С.16.
11. *Шейкин Ю.* Музыкальные культуры народов Северной Азии. Якутск, 1996.
13. *Эвальд З.* Заметки о песенных стилях Белорусского Полесья // *Эвальд З.* Песни Белорусского Полесья. М., 1979. С.41.
14. *Эвальд З.* Песни Белорусского Полесья. М., 1979.
15. *Kuba L.* Vñloruskb pisec // Slovanskэ sbornik. Praha, 1887. S.51.

Валерий Свободов
(Санкт-Петербург)

**КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР СТАРИННОЙ МУЗЫКИ
ГЕОРГИЯ ИВАНОВИЧА БЛАГОДАТОВА**

60-е годы прошлого столетия в моих воспоминаниях окрашены радужными тонами. И не только потому, что они были годами моей юности и передо мной открывалась перспектива исполнительской карьеры. Карьера и открывалась-то потому, что окружали меня замечательные люди. Мне посчастливилось

застать на своем жизненном пути старую петербургскую интеллигенцию, стойко перенесшую годы репрессий, блокады и эвакуации. Какие это были люди!... Среди них – Георгий Иванович Благодатов.

В моем домашнем архиве хранится афиша. Она приглашает посетить концерт старинной музыки, который должен был состояться апреле 1967 г. в Зеленом зале Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (прежде и сегодня – Российский институт истории искусств). На афише выписан состав участников камерного оркестра с его руководителем Георгием Ивановичем Благодатовым. Концерт, конечно, состоялся. И не только состоялся, но и, как все подобные музыкальные собрания, проходившие в те далекие годы в доме № 5 по Исаакиевской площади, собрал огромное число слушателей. Яблоку негде упасть! Большое скопление народу сказалось на акустике помещения. Играть было трудно: с лица катился пот, пальцы скользили по струнам. Но как все были счастливы – и исполнители, и слушатели, и, конечно, один из главных героев события – Георгий Иванович!

В исполнительской среде только-только начал пробуждаться интерес к музыкальной культуре эпохи барокко. Пионерами возрождения забытых произведений не случайно явились альтисты: на Западе – Анри Казадезюс, освоивший по совету Камилля Сен-Санса игру на *виоле д'амур*, в России – Рудольф Баршай (Москва) и Юрий Крамаров (Ленинград). Через увлечение *виолой д'амур* они, естественно, обратили свое внимание на оркестровые сочинения той поры, что и побудило их к созданию камерных оркестров.

Лауреат фестиваля «Белые ночи» Молодежный камерный оркестр под управлением Юрия Марковича Крамарова собрал энтузиастов, способных к ночным репетициям без малейших денежных вознаграждений. В качестве солистов приглашались такие корифеи отечественного исполнительства, как Исай и

Анастасия Браудо, Виталий Буяновский, Александра Вавилина, Кира Изотова. Коллектив распался по причине включения в учебный план оркестрового факультета консерватории камерного оркестра сначала в качестве факультатива, а затем и обязательной дисциплины. Начались поиски новой крыши и пристанища, где свободный дух музицирования не был бы скован обязательной программой обучения. Искать пришлось недолго, и вскоре Институт на Исаакиевской радушно распахнул свои двери.

Репетиции проходили в Белом зале, а в Зеленом проводились концерты. Место для возрождения шедевров старинной музыки было выбрано как нельзя лучше. Но дело заключалось, конечно, не только в этом. Прежде всего, сам Георгий Иванович! Имея за плечами большой опыт работы с хоровыми и оркестровыми коллективами, он не мог не привлекать к себе внимание исполнителей. Восхищали его эрудиция, его память, блестящее знание инструментария и многие другие качества, отличавшие его и как музыканта, и как ученого.

В распоряжении участников камерного оркестра была роскошная библиотека и уникальные музыкальные инструменты коллекции Института, что располагало к серьезной и продуктивной работе. В отличие от камерного оркестра Ю.М.Крамарова, в репертуар которого входили и мало еще известные произведения композиторов XX века, камерный оркестр Г.И.Благодатова специализировался исключительно на исполнении старинной музыки. Это был, по сути дела, ансамбль солистов, среди которых особо выделялись Владимир Федотов (флейта) и Лия Мелик-Мурадян (скрипка).

Именно здесь, в стенах Института, начал свои эксперименты по возрождению искусства игры на продольной флейте Владимир Петрович Федотов, долгое время работавший в оркестре Мариинской оперы и оркестре Е.А.Мравинского (первая флейта). Он явился создателем известного ансамбля старинной музыки «*Arg sononi*». Его ансамбль, как и оркестр старинной и

современной музыки, а также ансамбль «Basso continuo», возникли на базе камерного оркестра Института, в чем несомненная заслуга Георгия Ивановича Благодатова.

Вглядываясь в прошлое, все отчетливее встает перед глазами панорама культурной жизни страны, окутанная для меня радужными тонами юношеских воспоминаний. Сколько соблазнов таила в себе возможность соприкоснуться с забытыми страницами истории исполнительского искусства! Помню впечатление, которое произвела на меня гамба работы итальянского мастера, попавшая в руке ко мне прямо с витрины Выставки музыкальных инструментов, располагавшейся в зале, где проходили репетиции оркестра. Сейчас – ни гамбы, ни Выставки! Парадокс нашего времени: сектор инструментоведения – без инструментов, ученые – без объекта исследовательской работы! По настоятельной просьбе Георгия Ивановича я начал самостоятельное обучение игре на гамбе. Но что такое возрождение гамбового исполнительства, как, впрочем, и игры на продольной флейте? Это – претворение в жизнь идеи Альберта Швейцера, возражавшего Пабло Казальсу и считавшего необходимым возрождение старинной музыки на базе возрождения старинного инструментария. Георгий Иванович стоял у истоков этого возрождения. Как в связи с этим не вспомнить его деятельность по возрождению рогового оркестра и роговой музыки! Ему мы обязаны тем, что сегодня камерные ансамбли и оркестры старинной музыки возрождают искусство игры на старинных инструментах, а роговой оркестр вновь зазвучал не только в нашем городе, но и за рубежом.

Отмечая столетний юбилей со дня рождения ученого мы выражаем слова благодарности за тот вклад, который он внес в развитие отечественной исполнительской культуры.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

Инна Назина

(Минск)

О БАЗИСНЫХ КОНЦЕПТАХ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ

Обширный по объему и репрезентативный по объему и содержанию материал, собранный мною в последней трети XX века во всех этнографических регионах Беларуси, его систематизация и аналитическая обработка позволяют не только уточнить, но и значительно расширить представления о составе и структуре традиционной музыкально-инструментальной культуры как масштабно развернутой во времени и пространстве, внутренне разнородной системы. Она охватывает субстанционально разные феномены: *homo musicus*, музыкальный инструментарий, исполнительство, музыку, философию инструментализма. Каждый из них выделяется своим особым, самостоятельным предметом, имманентной природой, содержанием, спецификой функционирования, занимает определенное место в целостной системе фольклорно-инструментальной культуры и может быть рассмотрен как вполне самостоятельная подсистема. Каждая из них затрагивает свой собственный круг проблем, требующих специальной разработки. Закономерно, что вначале развивались отдельные научные дисциплины, обладающие в каждом особом случае специфическим предметом исследования (музыкальная антропология, этноорганология, этноорганофония и др.). Однако необходимость и возможность специальной разработки той или иной составляющей музыкально-инструментальной культуры требует видения *всей системы как интегрированной целостности, функционирующей по своим собственным законам.*

Именно такой путь исследования позволяет прийти к обобщениям более высокого порядка, определить основные атрибутивные качества музыкально-инструментальной культуры в целом. В связи с этим отметим, что в современном этномузыковедении, как и в других областях гуманитарного знания, происходит явная смена исследовательской парадигмы, все активнее нарастают интегративные процессы, утверждается мысль о плодотворности системного и интердисциплинарного изучения сложных многосоставных объектов, о важности постижения фундаментальных закономерностей и наиболее существенных типологических черт.

Определив важнейшие составляющие традиционной музыкально-инструментальной культуры белорусов, обратим особое внимание на условность используемых для их определения названий «музыкант», «музыкальный инструмент», «исполнительство», «музыка», «философия инструментализма». Эта условность объясняется тем, что, по народным представлениям, далеко не все, кто пользуется звуковыми орудиями, считаются музыкантами (к ним не относятся, например, пастухи, охотники, сторожа, лесорубы и др.), звуковые орудия (как палка, манки, кнут, колотушка) – музыкальными инструментами, а звукоинструментальные образования – музыкой. Неоднозначный смысл имеет и термин «исполнительство», поскольку никто из народных информантов не связывает процесс звукоизвлечения на том или иной звуковом орудии непосредственно с музицированием на нем. Введенный мной в рабочий порядок термин «философия инструментализма», охватывающий разные типы знаний (реальные и мифологические, конкретные и обобщающие), взгляды, представления, верования буквально обо всех компонентах фольклорно-инструментальной культуры, также во многом условен. Так, по народным представлениям, музыкальный инструмент – это обязательно живое существо, которое по своим морфологическим и физико-акустическим параметрам подобно человеку,

т.е. имеет душу и голос, способно петь, говорить, рассказывать, плакать, смеяться и даже кричать.

Очевидно, что если в крестьянской среде термин «музыкальный инструмент» закреплен за сравнительно небольшим количеством звуковых орудий (дудкой, дудой, скрипкой, цимбалами, гармоникой и др.), то в этноинструментоведческой науке он распространяется на все звуковые орудия, включенные в народный быт. В результате затушевывается, можно даже сказать, снимается один из важнейших вопросов об исторически разных стадиях формирования и развития (а затем и сосуществования) звукового и собственно музыкального инструментария.

Как видим, неоднородная по своему составу и содержанию система традиционной музыкально-инструментальной культуры белорусов построена на принципе оппозиционности в сфере каждой ее составляющей и отражает качественно разные этапы исторической эволюции самой культуры.

Какие же наиболее важные этноопределяющие черты музыкально-инструментальной культуры белорусов можно отметить уже на сегодняшнем этапе исследования?

Важнейшая из них связана с закреплённостью звукоинструментального вида деятельности исключительно за мужской частью крестьянского населения. Еще в конце XX века это было отмечено одним из основоположников инструментоведения в Беларуси Н.Я.Никифоровским. Характерное для белорусской традиции четкое разделение музыкальной деятельности по половому признаку – на мужскую инструментальную и женскую вокально-песенную – нашло отражение в народной терминологии: «музыкант» – «спявачка», «играть» – «петь», «наигрыш» – «песня».

Как известно, в современном народоведении критерию мужской/женский придается универсальное дифференцирующее значение, поскольку под него подверстываются все объекты, явления и действия¹. Действительно, этот критерий сохраняет свое классифицирующее значение и для других видов деятельности

крестьянской общины. Если жизнь женщин замкнута на семье, домашнем хозяйстве, посеве и сборе урожая, то круг занятий мужчин значительно шире и часто носит профессиональный характер. К ним относятся, например, пастушество, охота, охрана жилищ, лесные и транспортные работы, гончарство, военная служба, звонарство и, наконец, музыкарство (термины народные). Для успешного решения многих трудовых, промысловых, хозяйственно-бытовых задач и потребовались разнообразные звуковые орудия: пастухам – кнут, бразготка, труба и рог; военным – трубы и бубны (барабан); сторожам – палка, бразготка и колокол; лесным работникам – свисток и труба и т.д. Уже само перечисление звуковых орудий, традиционно закрепленных за разными сферами мужской деятельности, свидетельствует об их доминирующей прикладной функции, использовании их преимущественно в качестве средств коммуникации. Несмотря на классовые и видовые различия, все эти орудия обладают типологически общими физико-акустическими свойствами: индивидуализированностью тембра, яркостью, интенсивностью и силой звучания. В непосредственной зависимости от конкретных форм жизненной практики сформировался один из наиболее древних родов звукоинструментального творчества белорусов, не имеющий аналогов в народном песенном фольклоре, – сигнальный. Не имеет аналогов в народном песнетворчестве и еще один, также весьма архаичный по своим истокам род инструментального творчества – звукоподражательный, сформировавшийся в естественном природном контексте и зафиксировавший безграничный звуковой мир во множестве и разнообразии его проявлений.

Формирование других основополагающих классов народно-инструментальной системы целиком связано с общественно-культурной деятельностью музыканта. Поскольку его функции в крестьянском обществе заключаются в обслуживании обходных и игровых календарно-земледельческих обрядов, крестин и свадеб, молодежных игриц и танцев, вечеринок и семейных бесед, то

именно в них инструментализм оказался органично связанным с песней, танцем и театрализованными представлениями. Не случайно многие этномузыковеды считают, что инструментальная музыка, представляющая собой бесконечно богатую фантазией, чувством и мыслью криницу народного творчества, выросла из песни и танца и продолжает ими питаться². Не оспаривая этого мнения, все же еще раз подчеркнем неоднородность истоков звукоинструментального творчества, что и предопределило наличие в нем качественно разнородных классов.

По глубокому убеждению белорусов, главное назначение музыканта, его исполнительского искусства, инструмента и музыки состоит в том, чтобы быть выразителем праздничного мироощущения и мировосприятия, носителем и возбудителем жизнерадостного настроения. Об этой определяющей эмоционально-психологической настройке инструментализма сами музыканты говорят так: играем, чтобы было весело, радостно всем и каждому; играем для веселья своего и всех. Музицирование даже для себя приносит музыкантам, по их словам, наслаждение, душевное успокоение, прилив здоровья и энергии. Характерное для музыкально-инструментального вида деятельности излучение вовне, в сферу всеохватывающей праздничности и веселья нередко воспринимается исследователями как явление исторически позднее, родившееся и утвердившееся в новых общественно-исторических условиях. В качестве альтернативного можем привести высказывание М. Бахтина о том, что «праздник (любой) – это важная первичная форма человеческой культуры»³.

Еще одна типологическая особенность музыкально-инструментальной культуры связана с фигурой самого музыканта, его социокультурным статусом в традиционной крестьянской среде. По общему признанию, музыкант – это личность исключительная, окруженная ореолом избранности, призванная высшими силами к музыкарству, чародей, наделенный сверхъестественными способностями и возможностями. Если в семье

музыкантов рождался мальчик, то момент его рождения маркировался перерезанием пуповины на грифе гармони (полевые материалы 1994 г.). Этот сакральный акт символизировал появление на свет настоящего, как говорят в народе, природного музыканта, продолжателя и хранителя семейной традиции. На протяжении всей дальнейшей жизни музыкант выступал в роли общественного служителя (определение Н. Никифоровского), играя на всех деревенских празднествах и торжествах. И, наконец, положенный в гроб вместе со своим инструментом, музыкант и на тот свет отправлялся, чтобы веселить души своих умерших родичей и односельчан. Знаменательно, что в Беларуси вокруг музыкантов, их инструментов и музыки сложилась развитая система мифологических представлений, которая проливает свет на многие научные вопросы.

Отличительной чертой творческой деятельности музыканта, направленной, прежде всего, на служение сельской общине, является ее ярко выраженный профессионализм. Об этом еще в 1920-е гг. писал К. Квитка⁴. Действительно, от музыканта, который в прошлом чаще всего изготавливал инструмент сам для себя, проходил, в основном самостоятельно, длительный путь усовершенствования исполнительского мастерства, овладения разнообразным репертуаром, местными стилями сольного и ансамблевого музицирования, турования (сопровождения) пению; необходимы были глубокие и разнообразные профессиональные знания и навыки. Именно это во многом позволяет рассматривать инструментализм как особый, специфический вид музыкально-фольклорной деятельности.

Своеобразие традиционной народно-инструментальной культуры определяется также уникальностью ее физико-акустической природы. Если у певца голос является неотъемлемой частью организма, то у музыканта органы фонации находятся вне его тела. Они представлены множеством разнообразных звуковых орудий, являющихся предметами, заимствованными как из

природы и быта, так и специально изготовленными и предназначенными для музицирования. Индивидуализированный комплекс выразительных и технико-исполнительских средств, свойственный каждому инструменту, исторически сложившиеся представления о закрепленных за ним образно-психологических сферах, исполнительский почерк, выражающий тип мышления музыканта, – все они, вместе взятые, предопределяют в конечном итоге полисемантическую и полистилистическую природу фольклорно-инструментальной музыки.

Как видим, специфика традиционной музыкально-инструментальной культуры проявляется в самых разных аспектах и курсах: биологически-половом, функционально-контекстуальном, генетическом, системно-структурном, эмоционально-психологическом, физико-акустическом и музыкально-профессиональном.

Музыкально-инструментальная культура Беларуси, по моему глубокому убеждению, равновесная и равноценная с песенной, – продукт многовекового исторического развития. Раскрыть ее во всей полноте и многогранности – фундаментальная научная задача, решение которой потребует усилий не одного поколения исследователей.

1 Цивьян Т. Опозиция мужской / женский и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб, 1991. С. 77.

2 См.: *Благовещенский И. П.* К истории белорусской народной инструментальной музыки // *Благовещенский И. П.* Некоторые вопросы музыкального искусства: Педагогика, эстетика, фольклор. Минск., 1965. С. 104.

3 *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 13.

4 *Квитка К.* Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине: (Программа для исследования их деятельности и быта) // *Квитка К.* Избр. тр.: В 2 т. М., 1973. Т. 2.

Влияние личности музыкантов-лидеров на формирование различных художественно-стилистических направлений (школ) в гуцульской профессиональной скрипичной традиции

Искусство гуцульских скрипачей достигло в своем развитии необычайно высокого уровня как в эстетическом, техническом отношении, так и в плане жанрового и художественного разнообразия. Высочайший профессионализм гуцульских скрипачей явился не только результатом мощной исполнительской практики, достижением десятков поколений музыкантов и многолетнего художественного опыта – своего рода коллективного профессионального тезауруса, но и должен был себя обеспечить, упрочить свое успешное существование и развитие самим фактом наличия, осознанием необходимости учебного процесса и выработкой определенных путей, методов и приемов обучения.

На Гуцульщине сформировалось несколько исполнительских школ и, соответственно, различных художественных направлений. Ясно выкристаллизовались и основные принципы традиционной музыкальной педагогики, важнейшие из которых: 1) соответствия; 2) квантовости; 3) комплексности; 4) соотношения каноничности и импровизационности.

Остановимся на последнем из них, так как именно он отражает диалектику общетрадиционного, этнического, локального и индивидуального в формировании будущего скрипача – носителя традиции и представителя конкретного творческого направления и исполнительской школы. В воззрениях на проблему индивидуальности ученика, его творческой самостоятельности и, соответственно, комплекса и акцентуализации психо-физических данных будущего профессионала гуцульские музыканты стоят на принципиально разных позициях. Поскольку обучение в той или иной степени основывается на подражании, копировании (а это неиз-

бежный и необходимый элемент учебного процесса), индивидуальность учителя программируется, проецируется в личности ученика, существенно воздействует на ее формирование.

Индивидуальные психические особенности скрипачей, а именно: склад характера, темперамент, энергетика, своеобразие реакции в значительной мере определяют склонности и *направление художественных интересов музыканта*, а также их последующее развитие на протяжении его творческой жизни. Это особенно заметно, если сравнить, насколько по-разному реализовались творческие манеры представителей *одной и той же исполнительской школы*, сопоставив игру учеников *одного мастера*. Прекрасный пример подобного сопоставления – линия (учитель – ученик) Гавец – Могур – Гриценкив (Верховинский исполнительский стиль). Одна и та же школа в лице перечисленных музыкантов дала два различных художественно-стилистические направления в гуцульском скрипичном искусстве.

В творческом плане, если пользоваться аппаратом теории деятельности, отчетливо дифференцируются две *функциональные категории* гуцульских скрипачей – *репродукенты* и *создатели*. Хотя само традиционное искусство как таковое всегда сочетает творение и интерпретацию в каждом исполнительском акте, *доминанты направления художественной активности* разных типов музыкантов вполне отчетливы. Как считают сами народные исполнители, эта дифференциация предопределена самим рождением музыканта, далее можно лишь совершенствовать ту или иную сторону полученного дара. С. Прилипчан говорит, «что только тот будет играть (творить образ, вести за собой слушателя, открывать каждый раз новое, реализовать свои намерения и т.д. – В.М.), кому это дано. А кому не дано, хоть бейся, хоть не бейся, хоть к самому лучшему педагогу в обучение попадешь – музыкантом не станешь».

Первая категория, или репродукенты, – «те, что умеют играть, но не музыки», – это исполнители в обычном, традицион-

ном для музыковедения смысле. Они могут осуществить самую совершенную интерпретацию, четко реализовать исполнительский план по уже имеющейся матрице, по уже существующему замыслу и нормам его воплощения. Таких исполнителей в традиционной культуре – подавляющее большинство, и они выполняют важнейшую функциональную задачу – являются *хранителями канонов* традиции. По техническим параметрам, исполнительской стабильности, безошибочности в интерпретации, виртуозности они часто даже могут многократно превосходить представителей 2-й категории.

Другая категория – «музыки». Наряду с реализацией в этнической культуре функции хранения, передачи и исполнения уже существующих в традиции художественных ценностей, они и сами создают новые композиции, каденционные обороты, приемы артикуляции, фразировки и структурирования, формируют новые исполнительские версии известных сочинений, ищут новые образы, композиционные планы и пути их структурного воплощения.

Первые, согласно гуцульской терминологии, «ті, шо *грають*» – *репродуценты*, сугубые интерпретаторы. Вторые – «*музики*» – *создатели*. В вышеназванной линии Гавец-Могур-Гриценкив верховинской традиции – Гавец и Могур – «создатели», а Гриценкив, хотя и первоклассный педагог и виртуоз, – «репродуцент», собственных сочинений не создавший.

Школы могут развиваться принципиально разными путями с точки зрения:

- 1) выбора акцентуализации репертуара, подхода к формообразованию;
- 2) ритмо-агогики, отношения к темпам;
- 3) штрихов, исполнительских приемов;
- 4) принципов обучения (соотношения канона и импровизации);
- 5) отношения к звукоидеалу.

Сравним верховинскую и буковинскую традиции в гуцульской скрипичной музыке. На мой взгляд, основой, базой, определяющей весь дальнейший исполнительский комплекс, является представление традиционных музыкантов об *артистизме лидера-скрипача*. А ведь это представление не возникло абстрактно, из ниоткуда, а появилось как память о конкретном музыканте – легенды, воздействие которого на современников оказалось настолько сильным, что сформировало своего рода идеальный образ, эстетический ориентир для дальнейших поколений. Часто учеников и последователей легенды Галицкой Гуцульщины скрипача Гавеца принимали за его родственников. Со временем не только манера игры на инструменте, но и осанка, походка, выражение глаз, речь учеников приобретали черты знаменитого учителя, что наводило на мысль о родственных связях между ними. Представители верховинской скрипичной школы, основателем которой и был Гавец, очень важное место отводят суггестивности, внешней экспансии исполнительского действия, почти бесконтрольной (для слушателя!) эмоциональности, раскованности, высшей степени свободы. Они считают скрипку органической частью, продолжением тела скрипача. Показатель свободы и эмоциональности у них – в активном движении всего тела в такт переживаниям, порождаемым музыкой. Буковинские музыканты отзываются о такой игре весьма скептически: «З верховинців ми глумимось. Вони сильно трясуть цілим тілом, сильно скрючені перед скрипков, свободи мало». Интересно, что подобная раскованность затронула лишь манеру, стиль самого исполнения, внешние атрибуты перформанса (и, соответственно, технические приемы реализации, отношение к ритму), но совершенно не отразилась на многих имеющихся у верховинцев консервативных моментах – штрихах и построении музыкальных форм (сугубо линейного развертывания со строгими числовыми ограничениями). Артистической манере представителей буковинской школы присуща строгость, даже внешняя аскетич-

ность. Неподвижно тело, лицо не выражает никаких эмоций. (По мнению верховинцев, селятинцы слишком сухие и эмоционально невыразительны). Двигаются только руки. Движения – максимально рациональны. Игра сконцентрирована в нижней трети смычка. Можно даже представить, вообразить внешний образ артиста, который оказал влияние на этот эстетический стереотип: прямая осанка, строгость и неторопливость в движениях, красота и достоинство. Можно только предполагать, какая конкретная личность стоит за этим образом, возможно, Николай Данилащук. Нельзя сказать, что игра буковинских музыкантов лишена эмоциональности. Но ее нагнетание осуществляется как бы «изнутри», за счет внутренних резервов, и впоследствии производит очень сильный эффект на слушателя именно благодаря контрасту внешней бесстрастности с внутренним напором огромной психической силы.

Репертуар. Как правило, все скрипачи школы Гавеця-Могура владеют огромным по масштабу музыкальным материалом. К этому располагают специфические для этого региона профессиональные требования: ведь верховинский свадебный обряд – до сих пор *самый продолжительный* по времени на всей территории Гуцульщины. Сопровождаемый на всем протяжении времени игрой скрипачей (в ансамбле или соло), обряд длится 3 дня, а иногда и больше. Буковинской и закарпатской свадьбам такая продолжительность не свойственна. В этой связи развитие школ в данных регионах (в плане музыкального материала и формы) получило *разные направления*. В верховинской школе – вширь; богатство и разнообразие достигались за счет регулярного умножения музыкального материала, сознательного введения в свой репертуар все новых и новых произведений, где значительное место по количеству и развитости принадлежит не ритуальным жанрам, а авторским сочинениям, программной музыке, музыке для слушания. В буковинской (селятинско-шепотской) школе развитие шло вглубь, в сторону усложнения, обогащения уже имеющегося традицион-

ного материала с точки зрения импровизационности, насыщения новой мелизматикой, использования широкого спектра новых исполнительских приемов (в основном орнаментики). Акцент в репертуаре приходится на ритуальную и танцевальную музыку. Авторская и программная музыка представлена в меньшем объеме.

Темп и ритмо-агогика. Верховинские музыканты имеют тенденцию к большей свободе в ритмике и тяготеют к частой смене темпов в жанрах музыки для слушания, что выражается не только в темпо-динамическом нарастании, убыстрении, но и возможных замедлениях. У буковинцев такая темповая свобода канонически запрещена. С. Прилипчан с негодованием отзывался об игре верховинцев на фестивале, категорически осуждая темповые колебания. Исполнение буковинцев всегда строго ритмично, даже метрично (и не только в танцевальной или музыке «для слушания» с танцевальной жанровой основой, но и в ритуальных жанрах). Единственно позволительный акт мобильности в агогике – очень постепенное нарастание темпа к концу композиции. Понемногу, постепенно буковинцы достигают огромной, умопомрачительной скорости исполнения, которая не укладывается в сознании академического музыканта.

Исполнительские приемы и штрихи. Различные концепции рассматриваемых школ в отношении артистизма, сценического поведения скрипача и, соответственно, эстетических музыкальных идеалов породили и дифференцированные взгляды на технику игры. Поскольку верховинцы при игре активно двигаются всем телом, смены струн осуществляются либо за счет высокого локтя и пальцев (как в академическом исполнительстве), либо благодаря вращению (поворотам) скрипки. Сдержанная в движениях игра буковинцев – фиксированна и рациональна. М. Верижко говорил своим ученикам: «Не січіть смичком, а тягніть... Руки повинні робити, а цілим тілом не вільно, бо не витримаєте більше години». Переходы со струны на струну буковинцы осуществляют только кистью правой руки.

Музыканты гавецевой школы очень часто в быстрой, танцевальной музыке и «для слушания» используют игру *комбинированными штрихами legato detache* – две ноты на смычок, одна отдельно, три ноты на смычок, одна отдельно и т.д. В игре они используют весь смычок или, чаще, его верхнюю часть. Звучание при этом получается более кантиленное, ближе к классическому, академическому идеалу. Верховинцы активно применяют пассажную игру (гаммообразные ходы на один смычок) и смычковые *перехваты* (смычок снимается со струны, и затем в том же направлении игра продолжается; иными словами, перехват – это подряд и с подъемом смычка два штриха вниз или два вверх). Комбинированные штрихи и перехваты требуют технологических задержек темпа (на перенесение смычка уходит время). Это вносит художественное разнообразие в игру, внешне очень эффектно, но снижает скорость и ровность.

Воспитанники Верижка и Данилащюка (скрипачи Буковины) используют, в основном, нижнюю часть смычка. При этом волос натягивают сильнее, чем верховинцы. В звуке преобладает пронзительность, резкость и четкость. Штрихи ближе к *sotille*, но не *spicatto*. Буковинцы редко используют комбинированные штрихи и совсем не употребляют смычковые перехваты.

Верховинцы начинают все колена в гуцулках смычком вниз (канонический, обязательный момент). Чтобы достичь этого, применяются комбинирования и перехваты. У буковинцев этого правила не существует. Колена могут начинаться как вверх, так и вниз смычком, в зависимости от личных предпочтений исполнителя. Главное, чтобы при этом не было потерь в темпе и ритмической ровности (здесь уже действует канон буковинцев).

Тема актуальная и требует дальнейших исследований.

**ТРЕМБИТА КАК ФЕНОМЕН
ДРЕВНЕЙ ГУЦУЛЬСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ**

В первой половине XX века два крупных исследователя гуцульской культуры – поляк Ст. Винценз (1888–1971) и украинец Гнат Хоткевич (1877–1938), – осмыслив трембиту как феномен древней гуцульской культуры, дали ей художественные характеристики. Ст. Винценз писал: «...Трембита, телесно и духовно рожденная лесом и предназначенная для горных долин, была и является наиболее своеобразным и прекрасным музыкальным инструментом Гуцульского края. При этом она теснейшим образом связана с жизнью гуцулов, с тем, что в их быту выделяется как самое главное, существенное и красивое»¹. По характеристике Г. Хоткевича, гуцульская трембита – «...это древний дар миновавших поколений горцев своим потомкам, это единственная связь поколений. На трембите в горах играли тысячу лет назад»².

Основываясь на этномузыкальных материалах, собранных нами в фольклорных экспедициях 2002–2003 гг. в селах Космач и Брустуры Косовского района Ивано–Франковской области, проследим за тем, как зафиксировалась в сознании и памяти современных гуцулов художественная символика, содержащаяся в цитированных высказываниях писателей, и в каких формах трембита бытует в наши дни в среде карпатских горцев.

Трембитарь («трембітач»)³ из села Космач Юрий Мохначук («Купчак») (1)⁴ утверждает, что с давних времен обязательным атрибутом горных долин («полонин») были «трымбета» и «потрембач»⁵. На трембите играл старший пастух («ватаг»). Он имел определенный круг обязанностей: варил пастухам еду, кормил их, приготавливал сыр и регулярно «трембитал» сигнал на обед («вівці йдуть до стаї») (1). Как поясняет другой трембитарь, из села Брустуры, Михайло Александрук («Медвідь») (2), тремби-

та на полонине издавна исполняла и утилитарную функцию, заменяя часы. Во времена, когда в гуцульских селах отсутствовала коммуникационная связь (телеграф, радио), полонинские пастухи определяли время по собственной тени. «Ватаг-трембитач», став лицом к солнцу, следил, когда его тень начинала соответствовать его росту, что означало начало обеденного времени («південь»). Определив таким образом время, ватаг оглашал его аналогичным трембитным сигналом (1).

Современные гуцулы считают трембиту особенным, таинственным музыкальным инструментом, и каждый горец пожилого возраста считает, что «ее выдумал Бог для радости людей, она является «музыкой Господней»⁶. Ведь недаром на Галицкой Гуцульщине сезон «сельскохозяйственного» трембитания начинался после праздника Юрия (6 мая по новому стилю), который считается в христианском мире покровителем земледелия и скотоводства⁷.

Традиция индивидуального трембитания на собственном дворе после праздника Юрия долго сохранялась в гуцульских селах, постепенно угасая, о чем свидетельствует информация, полученная от трембитарей сел Брустуры и Космач (1, 2). В советский период распространилась давняя традиция проведения общественного праздника «полонинского хода» (летнего выгона домашних животных на полонину) с обязательным участием двух пастухов «потрембачив»⁸.

Центром изготовления трембит в наше время является село Снидавка Косовского района, где его лидером долгие годы был мастер и исполнитель П.М. Грымалюк (1929–1999). Его дело продолжают два сына – Иван и Васыль Грымалюки (2)⁹. Сильная традиция трембитания сохранилась в селах Брустурах и Шепите, менее заметная – в селах Ричке и Космаче, слабая – в городе Верховине (1). Летом 2002 г. нами было зафиксировано наличие 10 трембитарей в Брустурах, 20 – в Шепите, 8 – в Космаче (1, 2).

В Брустурах лучшими трембитарями, уважаемыми односельчанами, являются Дмытро Данышук («Палагнюк»), 1932 г.р., Михайло Александрук («Медвидь»), 1933 г.р., Федор Шмадюк, 1936 г.р., Мыкола Петрашук («Таламанив»), 1937 г.р., Васыль Дручкив («Копийчук»), 1938 г.р., Васыль Габорах («Луцив»), 1940 г.р.

Лидером трембитного исполнительства и мастером-изготовителем трембит в Космаче долгое время был Д. Кравчук («Кифяквив») (1904–1990), возглавлявший бригаду «потрембачив» и прославившийся как профессиональный строитель, жестянщик и столяр (3). В молодые годы он перенял технологию игры на трембите от патриарха трембитной традиции Космача Илька Топузяка («Мотузяка») (1904–1990). Дмытро Кравчук оставил после себя не только традицию технологии изготовления трембит, но и учеников и последователей, среди которых Юрий Мохначук («Купчак») (прыслох Горишне) (1), Васыль Рыжук («Славутыч»), 1960 г.р. (прыс. Горишне), Дмытро Ожыняк («Глыстыюк»), 1961 г.р. (прыс. Лишив), Мыкола Гаврылюк, 1962 г.р. (прыс. Лишив), Дмытро Винтоняк, 1964 г.р. (прыс. Горишне), Васыль Поляк («Чепелюк»), 1968 г.р., Васыль Мохначук («Купчак»), 1969 г.р. (прыс. Горишне).

Кроме названных трембитарей среднего возраста, в Космаче известен патриарх трембитного исполнительства Васыль Лындюк («Кумась»), 1932 г.р. (прыс. Буковец), который в молодости играл не только на трембите, но и на фуярке (гуцульской открытой флейте) (1, 3). Из рассказа брустуровского трембитаря Мыхайла Александрюка (2) узнаем, что в Брустурах, Шепоте, Снидавке наилучшим временем года для обучения игре на трембите является лето. Как правило, трембитой стремятся овладеть подростки, желающие это, а также обладающие собственным инструментом. Для овладения игрою на трембите желакший приглашает опытного трембитаря и, прослушав исполнение им одного из трембитных сигналов, старается его воспроизвести. Процесс обучения, включающий последовательность континуальных действий: показ – прослушивание – воспроизведение,

носит характер любительского музицирования. Начинаящий музыкант, приглашающий трембитаря для заимствования от него наигрышей и навыков игры, материально его не вознаграждает, ограничиваясь угощением (2).

До настоящего времени в упомянутых селах сохраняется традиция передачи навыков игры на трембите от отца к сыну (1, 2), хотя трембитари пожилого возраста не отказываются обучать любого желающего. Одним из таких наставников «потрембачив» был Дмытро Кравчук из Космача, научивший играть та трембите молодых людей нескольких поколений (1, 3).

Сохранение традиций трембитного исполнительства, технологии изготовления инструмента, трудовых, зимне-календарных и семейных обрядов, связанных с трембитанием, способствовало распространению в космацко-брустуровском ареале трембитной музыки, которую дифференцируем таким образом:

I. Полонинская музыка (из репертуара Ю. Мохначука и М. Александрука) (1, 2):

1. Сигнал «по верхови» (общеполонинский сигнал).
2. Сигнал «дойка» («кличуть отару на обід»).
3. Сигнал «вийшла отара на пашу».
4. Сигнал «з паші отара повертається до кошари» или «коли настапає гроза».
5. Сигнал «повертаютьсі додому» (возвращение с полонины перед второй Богородицей).

II. Колядная музыка («на коледу»):

1. Сигнал «прийшли коледники під хату до газди».
2. Сигнал «відхід коледників від хати газди».

III. Похоронная музыка («на похороні»):

1. Сигнал «похоронка» (1) или печальная, «жалісна» мелодия (4).
2. Сигнал «при грушці» (игры молодежи в доме усопшего).

IV. Концертная музыка («на концертах»): сигнал «веселої» («до співані»).

Традиции и музыка похоронного обряда с участием трембитарей до сегодняшних дней сохраняется на Гуцульщине. О смерти человека в гуцульских селах извещает жалобный (3) трембитный сигнал, который периодически (через каждые полчаса) повторяется до наступления ночи (4). В Космаче вечером следующего дня приглашают двух-трех, в Брустурах – пять-шесть трембитарей (1). За участие в похоронах в одних селах трембитари получают вознаграждение (Космач) (1, 3), в других – нет (Брустуры) (2).

Дадим рубрикацию похоронного гуцульского обряда с участием трембитарей, которые в определенных моментах исполняют сигнал «похоронки»: 1) приход трембитарей в хату усопшего, возложение свечи, чтение «Отче наш», трембитание; 2) проведение священником панихиды, вынос усопшего из хаты под звуки трембиты; 3) ход к церкви в сопровождении сигнальных звуков трембиты; 4) завершение службы Божьей в церкви, вынос усопшего на церковный двор под звуки трембитной «похоронки»; 5) завершение погребения, чтение «Отче наш» всеми присутствующими, трехразовое трембитание похоронного сигнала.

Трембитный сигнал «похоронки», будучи составной частью отшлифованного веками традиционного обряда, усиливает пафос горя участников погребения и принуждает их мыслями обратиться к Богу. Дарья Бобяк (4) из Космача так повествует о своем восприятии трембитной жалобной мелодии: «У меня выдавливаются слезы из сердца, появляется такое ощущение, словно кто-то касается натянутой за ушами струны. С последней трембитной жалобной нотой человек будто заканчивает свой путь в этой долине слез и возвращается в дом Отца своего вместе с молитвами всех присутствующих. В церкви священник идет к главному престолу и молится перед ним особенной молитвой за душу почившего, словно расчищает его душе дорогу к небу».

Возвращаясь к приведенным в начале статьи художественно-образным характеристикам трембиты, данным Ст. Винцен-

зом и Г. Хоткевичем, резюмируем, что они отражают сущность гуцульского древнего инструмента, который до сих пор остается неотъемлемой функциональной частью традиционной культуры и быта карпатских горцев.

1 *Винценз Ст.* На високій полонині (Правда старовіку). Львів: Червона калина, 1997. С. 19.

2 *Хоткевич Г.* Трембіта // *Хоткевич Г.* Твори: У 2-х т. К.: Дніпро, 1966. Т. 2. С. 337.

3 Г. Хоткевич музыканта называет «трембітачем» или «трембітанником». См.: *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. Харків, 2002. С. 237.

4 См. список информантов в конце статьи.

5 Оба термина записаны от Гафии Кравчук, 1922 г. р. (с. Космач, присинок Горишне).

6 Записано от Михайла Юсыпчука «Дидышина», 1934 г.р. (с. Космач, присинок Центр) // *Качкан В.* Світло високого дня: Портрети, есе, художньо-документальні повісті. Ужгород: Карпати, 1989. С. 19–33.

7 См.: *Воронай О.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис: У 2-х т. Мюнхен, 1966. Репринт. вид. Київ: Оберіг, 1991. Т. 2. С. 58–62.

8 См.: *Мандибура М.Д.* Полонинське господарство Гуцульщини другої пол. XIX–30-х рр. XX ст. Київ, 1976. С. 169–171.

9 См.: *Яновський М.В.* Клич трембіти // *Яновський М.В.* Срібна пряжка. Розповідь про народних митців. Ужгород: Карпати, 1980. С. 201–212; *Яновський М.В.* Вказана праця. Див.: Іл. №13 (П.М. Грималюк із синами Іваном та Василем).

СПИСОК ИНФОРМАНТОВ

1. Мохначук Юрий Юрьевич («Купчак»), 1945 г. р., с. Космач, присинок Горишне. Лесничий, мастер-изготовитель трембит, трембитарь.

2. Александрук Михайло Тасасиевич («Медвидь»), 1933 г. р., с. Брустуры, присинок Царына (нар. в с. Шепоте). Лесничий, трембитарь, сопилкарь.

3. Кравчук Гафия Петровна («Кифьякова»), 1922 г. р., с. Космач, присинок Горишне. Жена трембитаря и мастера-изготовителя трембит Дмитра Кравчука («Кифьяка»).

4. Бобяк Дарья Васильевна, 1948 г. р., с. Космач, присинок Центр. Пенсионерка, бывшая лесничая.

КОБЗАРСТВО И КОБЗАРИ КУБАНИ

Кубанское кобзарство как феномен украинской культуры имеет свою историю, наполненную периодами угасания и ярких вспышек, происходивших в сложных условиях военной и мирной жизни черноморско-кубанского казачества. Будучи самодостаточным национальным явлением, украинское кобзарство было принесено на территорию российского северо-западного Прикубанья в конце XVIII века первыми казаками-переселенцами. Это случилось через 17 лет после окончательного уничтожения в 1775 г. Запорожской Сечи. Тогда еще продолжался «беспыльный» период в истории кобзарства, а его представители – пришедшие на кубанские земли первые казаки-воины, которые, согласно современной типологии, являли собою военный тип кобзаря (конец XV – третья четверть XVIII веков)¹, – уже не могли быть певцами вольного казачества и собственных подвигов, совершенных в только что окончившейся русско-турецкой войне. Есть основание предполагать, что они пели староказацкие думы и песни в новых условиях создания на обетованной земле украинской этногенетической ниши и на фоне формирования Черноморского казацкого войска как объединения (на базе российских военно-служебных сословных принципов) украинских казаков, участников продолжительной Кавказской войны 1794–1864 гг. В таких условиях традиционное кобзарство было обречено на угасание, что, очевидно, и происходило на протяжении первых десятилетий XIX века.

Однако, во время этого первого, военного периода жизнедеятельности черноморского казачества, когда активно действовали двухвекторные интеграционные связи с Украиной и Россией, культура украинцев на Кубани приобрела значение первичного этнического субстрата как стабильного признака нации. Все эт-

нокультурные явления – и реликтовые, и диахронные, и синхронные – составили фонд большой художественно-энергетической силы. В нем музыкальные инструменты и кобзарство занимали определенное место, о чем свидетельствует такая информация из исторического очерка кубанского архивариуса И. Кияшко (1864–1925): казаки «...играли на кобзах, скрипках, ваганах, лирах-релях, басах, цимбалах, свистели на сопилках»². И хотя кобзарство на Кубани переживало период угасания, оно не могло полностью исчезнуть благодаря творческой работе отдельных кобзарей из украинских крестьян, которыми пополнялся край после каждой новой «плановой волны» переселения. Таким образом, даже в неблагоприятных условиях не могла утратиться идея кобзарства, связанная с камерным многострунным инструментом и с множеством известных и безымянных творцов-индивидуумов, носителей национальных идеалов украинцев.

На Украине в это время появились первые собиратели кобзарского репертуара, ознаменовавшие начало «письменного» периода в истории кобзарства, когда из рук казака-воина кобза перешла в руки слепых странствующих кобзарей. В последней четверти XIX века из среды «странствующего братства» выделились кобзари, способные к сценическому концертному выступлению, а в начале XX века, благодаря XII Харьковскому Археологическому съезду (1902), утвердился новый тип «интеллигентного» кобзаря (из среды интеллигенции), который объединял признаки устного и письменного исполнительства. Все изменения в истории украинского кобзарства способствовали его ренессансу на Кубани, прологом которого, начиная с 80-х гг. XIX века, стали частые появления на улицах Екатеринодара и кубанских станиц странствующих кобзарей из Украины. Со временем некоторых из них (И. Кравченко-Крюковского, М. Кравченко, И. Запороженко, И. Кучугуру-Кучеренко, Г. Кожушко), а также концертирующих «интеллигентных» кобзарей (Г. Хоткевича) начали приглашать для выступлений в женскую гимназию и драмтеатр кубанской столицы.

Возрождению кобзарства на Кубани способствовало и строительство Кубано-Черноморской железной дороги, в управлении которой оказалось немало любителей бандурного исполнительства. По инициативе одного из них, М. Богуславского из Катеринослава (ок. 1850–1933), летом 1913 г. в Екатеринодаре под руководством студента Харьковского университета Василя Емца (1890–1982) начала функционировать Первая кобзарская школа. Среди «пионеров кобзарского дела» В. Емец называет наиболее способных: Антона Чорного (1891–1972, лучшего ученика школы, впоследствии эмигрировавшего в Аргентину), Ивана Семенихина (единственного кубанского исполнителя на лире; в 1919 г. был преподавателем временного класса бандуры в консерватории Кубанского филармонического общества), Зота Диброву (ок. 1880–?), Савву Диброву, Конона Бесчастного (1884–1967), Конона Йоржа (1898–1963), Анастасию Сотниченко (ок. 1880–?), Свирида Сотниченко (ок. 1880–1919), Василя Лященко, Степана Жарко (1877–1943). Большинство из них были музыкантами симфонического оркестра Кубанского казачьего войска. Импульсом, стимулировавшим их решение стать бандуристами, стал концерт украинского кобзаря М. Кравченко, состоявшийся в Екатеринодарской гимназии в 1904 г.

Сам факт, что бандурництвом на Кубани увлеклись академические музыканты, свидетельствует не столько о возрождении традиции, сколько о зарождении нового направления, которое опередило его становление на Украине. Ярким представителем этого направления был универсальный музыкант С. Жарко, развернувший в Каневском районе масштабную работу, которая, по словам А. Нырко, творила «...большую историю...на малой территории»³, и ставший жертвой сталинских репрессий (умер в 1943 г. в лагерном госпитале инвалидов в Красноярском крае). 32 года (1926–1958) продолжалась деятельность концертирующего кобзаря К. Бесчастного, гастролировавшего во многих городах Северного Кавказа и Украины. Выдающимся бандуристом Кубани

был Зот Диброва, исполнитель-просветитель, автор обработок народных песенных, танцевальных мелодий и оригинальных произведений на слова украинно-кубанских поэтов, составитель «Школы игры на бандуре» (рукопись утеряна). Как отмечает А. Нырко, высочайшую оценку З. Диброве дал А. Чорный, поставив его как исполнителя на одно из первых мест, а по количеству данных концертов, которыми восторгалась вся Кубань, – на первое место, оставив себе второе, а К. Бесчастному третьё⁴. Трагичной была судьба ученика З. Дибровы П. Гузия, погибшего в 34 года в период зловещих репрессий против «организованного бандурництва». С большой долей вероятности можно считать, что становление П. Гузия как бандуриста с индивидуальной исполнительской эстетикой шло в направлении умеренной модернизации кобзарской традиции. Исполнителем высокого уровня – и как академический музыкант, оркестрант Алма-Атинской оперы, и как бандурист, выступавший на сценах Саратова и украинских поселений Казахстана, – был К. Йорж. Думается, что он, играя на бандуре работы А. Корниевского, первым в Украине изготовившего экспериментальную хроматическую бандуру со струнами в двух перекрещивающихся плоскостях, имел «темперованное» музыкальное мышление. Выступая на хроматическом инструменте и потому отдавая предпочтение репертуару композиторской музыки, К. Йорж стал бандуристом современного типа, отошедшим от аутентики.

В 1916 г. М. Богуславский («бандурный батько», как называли его кубанцы) организовал Вторую кобзарскую школу, которую возглавил ученик В. Емца Алексей Обабо (1882–1971). Самоотверженно работая «на идею» распространения среди кубанских молодых казаков кобзарского сольного исполнительства, «бандурный батько» способствовал возвращению украинской кобзе ее первичного статуса инструмента кобзаря-воина, который, по словам Г. Хоткевича, «был кость от кости казака, ломав з ним походы, терпел всякие невзгоды, делив горе и радость», а назначением кобзы было «выражать глубокое душевное

движение, петь горе»⁵. Как писал В. Емец, в период 1914–1920 гг. «...в казачьих полках, как грибы после дождя, появлялись все новые казаки-бандурники, которые носили их с собой в походы... Воспевая нашу гетманско-казачью славу, они пробуждали сознание большей части казачества»⁶.

Учениками Второй кобзарской школы стали 13 студентов и преподавателей Кубанского сельскохозяйственного училища и военно-фельдшерской школы. Среди ее выпускников были: расстрелянный большевиками в Киеве Федор Диброва (ок. 1880–1919), соорганизатор и участник Первой гос. капеллы бандуристов в Киеве; Иван Шеремет (1870–?), солист-бандурист и участник ансамблевой игры, погибший в советских концлагерях; Михайло Телига (1900–1942), 18-летним навсегда покинувший Кубань и ставший дипломированным инженером-выпускником Украинской сельскохозяйственной академии в Подебрадах (Чехословакия), мужем украинской поэтессы Олены Телеги, с которой разделил трагическую гибель в Бабьем Яру (Киев). В эмиграции М. Телига выступал во Второй капелле бандуристов В. Емца и опубликовал в польско-украинском Бюллетене (1934, № 13) статью «Шляхом бандури», в которой описал историю инструмента и специфику игры на нем.

Период «политики украинизации» на Кубани (1921–1932 гг.) выдвинул крупную художественную фигуру – Кузьму Нимченко (1899–1973), профессионального бандуриста письменной традиции, мастера-конструктора, организатора и руководителя кружков, студий, классов и капелл бандуристов, педагога-новатора (в 1929–1933 гг. – преподаватель открытого им класса бандуры в Одесском музыкально-драматическом институте). После возвращения на Кубань К. Нимченко пробовал продолжить концертное, а также внедрение бандуры в учебные заведения. Но на Северном Кавказе уже действовала «политика деукраинизации», приведшая к неизбежному угасанию бандурного исполнительства, которое осталось разве что на уровне домашнего музицирования.

На Украине после гибели в 1938 г. Г. Хоткевича развитие его теоретических и практических достижений в области кобзарства было остановлено, но исполнительство на бандуре не угасло, хотя и пошло другим, непредвиденным путем. На Кубани же бандура надолго замолчала. И лишь обозначившиеся в последнее десятилетие первые шаги на пути возрождения бандурной традиции дают основания надеяться на распространение бандуры в границах украинской этнической территории творческими силами новых поколений потомков запорожского казачества.

1 *Супрун Н.* Українське традиційне кобзарство: Запозичення і впливи // Косень. Житомир, 1999. № 2-3. С. 159.

2 *Чумаченко В.* Кобзарство на Кубани // Энциклопедический словарь по истории Кубани / Сост., науч. ред., рук. авт. коллектива Б.А. Трехбратов. Краснодар, 1997. С. 207.

3 *Нирко О.* Кобзарство Кубані // Бандура. Нью-Йорк, 1995. № 51/52. С. 15.

4 *Нырко А.* Зот Диброва, рыцарь кубанского кобзарства // Вторые кубанские литературно-исторические чтения: Мат. науч.-практ. конф. / Науч. ред. В.К. Чумаченко. Краснодар: КГУКИ, 2000. С. 136.

5 *Хоткевич И.* Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. М., 1903. № 2. С. 88, 91.

6 *Емец В.* Казаки-бандурники нового времени // Кубань: Проблемы культуры и информатизации. Краснодар, 2001. № 3 (20). С. 44.

Игорь Тынурист
(Таллинн, Эстония)

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ФОН СЕТУСКОЙ ЖАЛЕЙКИ-САРВЫПИЛЛЬ

Народную культуру эстонцев-сету (юго-восток Эстонии, Печерский район Псковской области России) можно исследовать, рассматривая ее только в аспекте взаимодействия эстонской и русской культур, учитывая при этом и наличие местных, только сету присущих элементов культуры. Рассматривая генезис культуры сету лишь в «одностороннем порядке», только с эстонской

или только с русской стороны, можно столкнуться с труднообъяснимыми явлениями культуры. Это касается и традиционного музыкального инструментария сету.

Рассматривая сетуский инструментарий с востока, с русской стороны, можно заметить, что этническая территория сету является продолжением ареала распространения нескольких, явно русских типов музыкальных инструментов, не известных к западу от сету, в остальной Эстонии. Так, например, еще в начале XX века сету играли на 6-7-струнном каннеле (*канныл*), который по существу является (включая и технику игры) аналогией русских псковско-новгородских крыловидных гуслей с открылком (древние взаимосвязи каннеля и гуслей мы здесь не затрагиваем). Позднее сету полностью перешли на эстонский цитрообразный многострунный каннель. Вторым таким, явно заимствованным инструментом, является сетуская парная флейта *валипилль*, материалы по которой впервые были опубликованы автором данной статьи¹. Уникальность этого инструмента еще и в том, что в Эстонии и на близлежащих русских землях Псковщины двойная флейта (свирель) вообще не зафиксирована. Ближайший ареал этого инструмента лишь Смоленщина. Третьим, и поздним, заимствованием является гармонь т.н. русского строя *винне пилль* – досл. «русский инструмент» (сету знали и т.н. «эстонскую гармонь»). В остальной Эстонии такие гармони использовались редко, и то чаще на востоке страны, в Причудье.

Четвертым, по всей видимости, заимствованным от русских и пока почти не введенным в научный оборот сетуским инструментом является одинарная жалейка *сарвыпилль*, досл. «роговой инструмент» (сарв – рог, пилль – музыкальный инструмент вообще).

Впервые этот сетуский инструмент кратко описал Якоб Хурт в 1904 г. (статья издана на немецком языке). Но относительно много материала об этом инструменте собрал в 1913 г. в Печерском уезде Псковской губернии финский фольклорист

Армас Отто Вяйзьянен. Он был, кстати, первым и последним собирателем, записавшим сетускую жалейку на фонограф. Также он сфотографировал двух игроков на жалейке. Материалы и дневники этой экспедиции, содержащие, кстати, и русский фольклор, были частично опубликованы в 1992 г. финским этномузыкологом Тимо Лейзие². Материалы этой экспедиции хранятся частично и в Фольклорном архиве Эстонии в г. Тарту.

Дневники А. О. Вяйзьянена свидетельствуют о том, что он, владевший русским языком, иногда опрашивал информантов-сету по-русски, а не по-эстонски. Сету говорили на местном, малопонятном ему диалекте эстонского языка. По этой причине в его записях иногда встречается и параллельная русская терминология, записанная от мужчин-сету, иногда владевших русским языком. Так, описывая свою первую встречу с жалейкой, А. О. Вяйзьянен пишет, что это *сарвепилль*, *сырмулины* (русская свирелка).

Инструмент этот состоял из трех частей: пищика – *пилль* – из дерева или тростника, деревянной игровой трубки – *сырмулины* – с 5 (ранее 4) игровыми отверстиями и насаживаемого на нее резонатора из бычьего рога. Пользовались жалейкой пастухи, для сопровождения танцев она была неудобна из-за необходимости прерывать игру для вдоха.

Летом 1913 г. А. О. Вяйзьянен встретил восьмерых исполнителей – шестерых сету и двух русских (игравших около Печер на *свирелках*). Возраст игроков был в пределах 42 – 62 лет, так что жалейка не была для них явлением далекой старины. Один из сету играл еще и на гармонии, другой – на скрипке-*кийк*. Сетуские названия жалейки несколько варьировались, но примечательно высказывание одного игрока, который по-сетуски сказал (перевод мой. – И.Т.): «Скажи как скажешь, *сырмулины* или *рожок*, все одно». Он же описал этот инструмент, указав при этом, что насаживаемый на игровую трубку сырмулины рог должен быть бычьим, старый коровий рог для этого не годится, так как

дает более низкий, густой гул. Для игровой трубки, как он сказал, лучше использовать древесину крушины.

Звукоряды встреченных желеек, к сожалению, остались почему-то не записанными, и их можно восстановить лишь предположительно, по фонографическим записям.

В 1970-х гг. автору данной статьи удалось в сетуских деревнях собрать лишь немногие воспоминания об этом инструменте, которые только дополнили и подтвердили материалы Вяйзьянена. *Свирелку* помнили и в некоторых близлежащих русских деревнях на побережье Псковского озера. Смутно помнили жалейку и сетуские переселенцы начала XX века в Красноярском крае Сибири (запись автора). Кое-какие сведения удалось обнаружить и в рукописных фондах Фольклорного архива Эстонии. Так, в одной записи 1935 г. говорилось, что в южных деревнях сету, по воспоминаниям стариков, в их молодости до появления гармони играли только на *сырмулитсы* (мн. число). Игровую трубку выкручивали из ствола молодой сосны и вырезали на ней от трех до пяти отверстий. На одном конце был бычий рог, а на другом пищик из *созмаря* — досл. «волчьей ягоды». Волчатник и крушина ценились в качестве материала для пищиков и у русских жалеечников в верховьях Волги в Тверском краю.

Вообще, можно сказать, что материал по сетуской жалейке можно проверять или дополнять (если заняться ее реконструкцией, так как ни одного экземпляра сетуского инструмента не сохранилось) по соответствующему русскому материалу³.

Записанные в 1913 г. на фонограф сетуские (и один русский) жалеечные наигрыши объектом этноинструментоведческого исследования еще не стали, но, к счастью, они все нотированы и большей частью изданы⁴. Но, к сожалению, большинство из них записаны без названий. Среди них есть как плясовые (т.н. каргузы), так и наигрыши импровизационного характера. От исполнителей-сету на жалейке записаны, кроме того, и мелодии сетуской колыбельной и пастушеской

песен, мелодии похоронного и свадебного причитаний, а также русская песенная мелодия. Однако неясно, были ли эти наигрыши изначально в их репертуаре, или мужчины наигрывали эти мелодии (между прочим, из женского репертуара!) собирателю, которого интересовали и народные песни.

Один сетуский музыкант заявил Вяйзянену по-русски относительно имеющих в его репертуаре танцевальных наигрышей, что «русский казачок или полуверческий (т.е. сетуский. – И.Т.), все равно: православный», да еще и спел ему русскую песню «Как у наших у ворот». Другой, игравший также и на русской гармонии, сказал: «Скажи сетуская или русская [игра], все равно [одно]» (перевод мой. – И.Т.). Относительно же исполнения песенных мелодий и причитаний на сетуской жалейке можно заметить, что инструментальные имитации причитаний практиковались в прошлом и русскими музыкантами Псковской, Новгородской и Тверской областей, в том числе и жалеечника-ми (в этой же экспедиции Вяйзянен записал, кстати, и сетускую имитацию причитания на скрипке).

Если в репертуаре русских жалеечников есть много сигналов и прочих наигрышей, необходимых при пастьбе скота, то среди записанных на фонограф сетуских наигрышей приуроченных пастушеских нет, или, по крайней мере, они так не названы. Это может говорить о слабой связи сетуской жалейки с пастушеством (хоть Вяйзянен и отмечал в своем отчете, что это был инструмент пастухов) и о выборочном, сравнительно позднем заимствовании у русских собственно музыкального инструмента, а не прикладного звукового орудия⁵. Примечательно, что сету не переняли русских названий инструмента, а использовали свои, отражающие его конструкцию, названия основных частей. Приведем некоторые варианты названий: *сарвыпилль* – рог/инструмент, *сырмулитсепилль* – игровая трубка/инструмент, *сырмулитсысарв* – игровая трубка/рог, *сырмулине* – игровая трубка, *сырмулине сарвепилль* – игровая трубка/рог/ инструмент. Хотя

сложносоставные слова и характерны для эстонского языка, можно все же заметить, что устоявшегося единого термина, обозначающего жалейку, нет, и он находится в процессе становления. Это может свидетельствовать об определенной новизне инструмента у сету.

Западнее территории сету, в юго-восточной Эстонии, жалейка с раструбом из рога совершенно неизвестна, хотя там и играли в прошлом на кларнетном инструменте из тростника – *роопилле*, который, кстати, знали и сету. Местами в Эстонии изредка изготавливали такой инструмент из двух частей: деревянной игровой трубки и тростникового (или из гусяного пера) пищика, но никогда не снабжали его раструбом из рога.

Единственное свидетельство о жалейке, но с деревянным раструбом, относится к 1911 г., когда из северо-западного Причудья, из эстонской деревни, в Эстонский народный музей поступил подобный инструмент – *торо пилль* (досл. «труба/инструмент») с 4-мя грифными отверстиями. Есть хорошие описания эстонского народного инструментария этого региона, но нигде жалейка больше не упоминается. По-видимому, это случайное заимствование от русских, проживавших в Западном Причудье. Одна русская жалейка была зафиксирована в 1953 г. в русско-эстонской деревне Катазе на северном берегу Чудского озера (тростниковые пищик и игровая трубка с 4-мя отверстиями, раструб из рога). Пастух, игравший на ней, был родом из смешанной семьи, но осознавал себя русским. Русские северного Причудья Эстонии по многим чертам культуры относятся к Гдовщине, и в русском происхождении местной жалейки сомневаться не приходится.

Однако, касаясь этнокультурного фона сетуской жалейки, следует отметить, что местами в юго-восточной Эстонии еще недавно помнили натуральную трубу из ольховой коры – *пийбар* (*пийпарь*) с деревянным пищиком из ольховой трубки. Ареал труб такой конструкции продолжается, кстати, на восток от сету через русские земли вплоть до вепсов. В русской инструментовед-

ческой литературе подобные трубы отождествляются, как правило, с архаической сигнальной жалейкой, имеющей длинный раструб из коры. По эстонской народной классификации *пийбар* из коры с деревянным пищиком однозначно считается трубой. Примечательно, что в Тверской области русские называют подобный инструмент *рогом*, *рожком* или *трубой*⁶.

На данный момент трудно сказать, когда сету восприняли русскую одинарную жалейку с раструбом из рога, однако этническая территория сету явилась западным рубежом распространения этой разновидности инструмента, где он приобрел значение этнодифференцирующего явления народной музыкальной культуры.

1 См.: *Тынурист И.В.* Сетуская парная флейта // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами / Сост. И. Рюйтел. Таллинн, 1980. С. 32–37.

2 *Setumaalta Harjumaalle*. A.O. Väisänen tutkimusmatka Viroon vuonna 1913 / Toim. T. Leisiö. Tampereen Yliopiston kansanperinteen laitoksen julkaisuja 16. Tampere, 1992.

3 См., напр.: *Старостин С.Н.* Музыкальные инструменты верхневолжских пастухов // Мужской сборник. Вып. 1: Мужчина в традиционной культуре / Сост. И.А. Морозов. М., 2001; *Банин А.А.* Русская инструментальная музыка в фольклорной традиции. М., 1997.

4 *Tampere H.* Eesti rahvapillid ja rahvatantsud. Tallinn, 1975. S. 19, 78–80, 150–151; *Setumaalta Harjumaalle...* S. 88, 91.

5 Ср.: *Банин А.А.* Указ. соч. С. 104.

6 См.: *Старостин С.Н.* Указ соч.; *Гориков М.М.* Ольховый рог. Традиционный музыкальный инструмент русского пастуха. М., 2002.

ПОЛЕССКИЙ СЛЕПОЙ МУЗЫКАНТ АНДРИАН ДАНИЛЮК

До недавнего времени в традиции западноукраинского Полесья был распространен тип странствующих музыкантов-профессионалов – лирников. Хотя изучению их быта и исполнительского искусства не уделялось достаточного внимания, периодически в литературе появлялись скудные сведения о персоналиях музыкантов и их репертуаре. Впервые в 2002 г. реликтовые сведения о западнополесских лирниках были опубликованы в небольшом сборнике «Лірницькі пісні з Полісся» (Ровно, 2002), составленном совместно луцким этнографом О.Ошуркевичем и автором этих строк. Обобщение информации этого рода позволяет констатировать, что полесский цех слепых музыкантов владел целым комплексом свойственных данной традиции признаков: иерархией, системой обучения – школами, тайным жаргоном (арго), распределением территории функционирования.

Совместно с лирниками, а точнее на правах преемственности, в полесской среде с времен Второй мировой войны все чаще встречались слепые гармонисты. О том, что лирники перестраивались на более современный и повсеместно доступный инструмент, достаточных сведений нет. Как правило, гармонику осваивали новички, но репертуар и цеховые традиции в значительной мере оставались каноническими. В то же время все неизбежнее проявлялись последствия забвения фольклорных традиций и обычаев, когда молодые музыканты позволяли себе разного рода вольности. И сегодня нередко встречаются слепые гармонисты, преимущественно в городах, но вряд ли кто-нибудь из них сможет идентифицировать себя с кобзарями-лирниками.

В процессе систематического обследования западнополесского региона автором в составе коллектива сотрудников Про-

блемной научно-исследовательской лаборатории музыкальной этнологии при Львовской государственной музыкальной академии им. М.В.Лысенко, параллельно с накоплением преимущественно песенных материалов, осуществлялся сбор сведений о некогда распространенных здесь слепых лирниках и гармонистах. В одной из экспедиций на север Ратновского района Волынской области совершенно неожиданно исполнители сообщили о существовании странствующих слепых музыкантов и в наше время. Как выяснилось, этих гармонистов несколько и исполняемый ими репертуар родственен лирницкому. Наиболее ярким традиционным слепым музыкантом оказался Андриан Данилюк (уличное «Андроньо») из с. Броды.

Хотя в среде отечественных фольклористов он небезызвестен, достаточного внимания этому музыканту прежде не уделялось. Его репертуар включает множество произведений (по словам самого исполнителя – свыше 100 наигрышей), а сам музыкант и в наше время продолжает практику странствующего музицирования. Вдобавок, от других слепых гармонистов его отличает склонность к религиозному репертуару.

При первом знакомстве с Андрианом, в июле 2000 г., автора этих строк поразили спокойный, уравновешенный характер музыканта, оптимистичность и энергичность темперамента (учитывая физический недостаток и преклонный возраст). Вызвало большой интерес его внутреннее мировоззрение, которое гармонирует с практикующимся репертуаром, традиционная слепеческая (монотонно-речитативная) манера игры и пения. Из информации, записанной от гармониста, раскрываются некоторые биографические аспекты его жизни. Родился Андриан Данилюк 8 сентября 1929 г. в соседнем селе Гирники («Гірники»). После производственной травмы в 1953 г. он полностью ослеп и ради приобретения средств к существованию начал осваивать гармонику и практиковать странствующее исполнительство. От первого брака имеет двух сыновей и дочь. Женившись вторично

на одной из своих поводырей, переехал в соседнее село Броды, где живет и сейчас.

Вследствии непродолжительных контактов с полесским музыкантом, осуществлявшихся еще дважды в последующие два летних сезона (2001 и 2002 гг.), удалось сформировать определенные представления о весомости его фигуры в местной народно-музыкальной традиции и, в частности, профессиональной странствующей культуре. Особого внимания заслуживают анализ репертуара музыканта, в частности, тематическая типология песен и методы их изучения и составления. Из-за полной потери зрения А.Данилюк перенимал и накапливал репертуар разнообразными способами, прежде всего – слуховым. Например, гармонист рассказывал, что псалом «О Варваре» он выучил от «слепой Ульяны из-под Почаева». Многие песни ему переписывали в тетрадь, а уже потом тексты перечитывались детьми или женой для восстановления довольно объемного репертуара в памяти перед очередным сезоном музицирования. Для этой же цели использовался выделенный обществом слепых магнитофон. На 52 аудиокассетах Андриан записал много своих песен, большей частью – без сопровождения гармоники. Есть в репертуаре А.Данилюка и скомпонованные самим музыкантом песни, сюжеты к которым он брал из Библии. Вот как музыкант описывает процесс создания песни об Иосифе: «Например, Йосипа, я з Біблії сочинив. Син мені прочитав Битіє на магнітофон (...) і я вибирав слова: (...) там тако', там такого куплета, (...) там кусок, і я сочинив його [“Иосифа” – Ю.Р.] 55 куплетов».

Принципиальная позиция музыканта состоит в соблюдении религиозной линии как в репертуаре, так и в жизни. Определяя собственное жизненное кредо, он сказал: «Как не может течь в одном источнике доброй и плохой воды, так не могут в человеке объединяться добрые и плохие черты». Вместе с тем, Андриан сообщил, что когда-то хорошо владел развлекательным репертуаром и даже играл на свадьбах, но теперь ни в коем случае не

исполняет таких произведений, так как это для гармониста чревато определенными последствиями. Прежде всего, большинство слушателей оказываются отстраненными от «божьего слова»; кроме того, ему часто приходится выслушивать упреки от «базарных торгашей», мол, отпугивает покупателей.

В результате экспедиционной работы от музыканта записано в полевых условиях 12 песен (общее время звучания – около 5 часов), а также скопировано свыше 30 произведений из его собственных магнитофонных кассет. Записанный материал частично транскрибирован и проанализирован. Репертуар гармониста можно поделить на три тематические группы: 1) религиозные песни; 2) псалмы; 3) социально-бытовые песни. Язык песен преимущественно русский, что вызвано происхождением такого рода произведений (церковь) и средой их популяризации, когда часто музыкант странствовал по белорусской территории.

Бесспорно, детальное изучение фигуры слепого гармониста требует длительных контактов и углубленного анализа. При этом очень ценным было бы вести исследование в контексте целой западнополесской слепеческой традиции странствующего исполнительства. Ведь, кроме Андриана, который выступает признанным лидером в своей деятельности, есть еще несколько аналогичных музыкантов. В силу физиологического фактора существует угроза бесследной потери исполнительского наследия слепых гармонистов, как это случилось с полесскими лириками.

В этих тезисах ставилась задача привлечь внимание к малоизвестной, но ранее чрезвычайно развитой западнополесской традиции странствующего исполнительства и на примере творчества современного талантливое слепого гармониста Андриана Данилюка доказать ее особую значимость в процессе изучения наследия восточнославянских музыкантов-профессионалов.

**ПАСТУХИ-РОЖЕЧНИКИ ВЕРХНЕГО И СРЕДНЕГО ПОВОЛЖЬЯ
КАК МУЗЫКАНТЫ - ПРОФЕССИОНАЛЫ**

Казалось бы, искусство пастухов-рожечников уже достаточно изучено, о нем написано значительное количество работ. Однако новые сведения, полученные от последних представителей почти исчезнувшей традиции, по-иному позволяют рассмотреть этот феномен русской музыкальной культуры, увидеть много нового и дополнить картину традиционного бытования пастушьих инструментов и звуковых орудий, что очень важно для его полноценного изучения.

Известно, что крестьяне нечерноземной зоны России не могли прокормить свои семьи земледелием и издавна были вынуждены уходить на отхожие промыслы. Одним из таких промыслов был пастуший. В некоторых районах Владимирской губернии из поколения в поколение передавалось вместе с профессиональными пастушескими знаниями искусство игры на амбушюрных рожках. Владимирские пастухи-рожечники обслуживали большую территорию Верхнего и Среднего Поволжья. В Тверской и Московской губерниях они конкурировали с зубцовскими пастухами, которые играли на жалейках (шалмеях)¹, а также ходили наниматься на сезон пастьбы («рядились») преимущественно поволжские регионы: Ярославскую, Костромскую, Ивановскую, Нижегородскую и Вологодскую губернии. Там вместе с местными пастухами и подпасками владимирцы работали с Егорьева дня до Покрова и невольно передавали им свое искусство игры на рожках. Играющим опытным («коренным») пастухам платили больше, так как они не только профессионально пасли скот, но и принимали участие в календарных, семейных обрядах и праздниках. Это побуждало рожечников осваивать репертуар той местности, где они работали по найму, и совершен-

ствовать игру постоянными тренировками, «струбливанием» с другими пастухами. В больших селах пасла целая бригада пастухов, во главе которой стоял «коренной» пастух или «большак», который часто был и музыкальным лидером, и учителем молодых.² Пастухи-рожечники, как правило, были мастерами игры и на других музыкальных инструментах – балалайке, гармонике, ложках, бересте и пр. На досуге они делали свистульки, жалейки и флейты из подручного материала, на которых музицировали для собственного удовольствия.

В пограничье нынешних Ярославской, Костромской и Ивановской областей постепенно сложилась своя местная, отличная от владимирской, школа игры. Эту ярославскую традицию игры на рожках не раз описывала К. М. Бромлей, справедливо называющая эту традицию «песенной», так как сольные наигрыши лирических песен на рожках здесь максимально приближаются к вокальному варианту мелодии, а ансамблевые партитуры песенных наигрышей почти не отличаются от вокальных. Вместо «натрубов» при утреннем сгоне скотины местные рожечники играли песни. В практике фольклористов, записывавших пастухов-рожечников, нередко были случаи, когда пастухи отказывались играть какую-то песню из-за незнания до конца поэтического текста.

Б. Смирнов, К. Бромлей, Б. Добровольский и другие собиратели фольклора записывали, вызывали в Москву и Ленинград отдельных рожечников и их ансамбли на этнографические концерты, для записи на радио и на грампластинки. Но изучали они прежде всего музыкальную часть традиции. Это было связано и с дефицитом магнитной ленты, и с господством «музыкально-ведческого» направления в инструментоведении.

До середины 70-х гг. XX века рожечная музыка еще звучала на ярославской, костромской и ивановской земле. Но в 80-е гг., когда в этих местах работала наша экспедиция,³ мы уже застали картину сильного угасания традиции. Несколько пастухов-рожечников Нерехтского и Некрасовского районов, еще креп-

ких физически, практически уже не играли на рожках. По их мнению, с немногочисленным современным стадом на открытом пространстве вполне можно справиться с помощью одного кнута. Однако нам удалось от уже не играющих пожилых пастухов-рожечников узнать много интересного об особенностях быта и праздниках пастухов, проследить технологию изготовления рожков и пр. От них были также произведены записи наигрышей на гармонике, балалайке, охотничьих рогах. Приведу лишь три фрагмента бесед из экспедиций разных лет.

«Владимирские пастухи – там они большинство наигранные, они же все трубачи тамоде! А у нас трубачи токо и пошли от них, наукам научиться. Я учился у “большака”, у Козлова Григория Ивановича в 1950 году, он давно помер. “Большак” – это старший пастух, он за все отвечает и получает больше. Если они (владимирцы. – Т.К.) видят, что ты хочешь и можешь научиться, начинали обучать. Я вот первую песню “Уж ты сад” научился играть. Начал пасти лет с 12. Сразу я не трубел еще, только дурился. Работал подпаском в Ивановской области, тут неподалеку, а там владимирцев не было. А как сюда попал, в эту деревню, тогда у меня пошло желание учиться. Потом бабы поют другой раз, с им легче учиться-то. Вообще, где женщины песни поют, там легче научиться трубетъ, и в компании... В один голос не сольешь с женщинами, рожок все равно отличается.

Рожки держали, кому как удобнее: и слева, и справа. Если палец не достает, закрываешь лишнюю дырочку и все. Если слов не знаешь, уже ничего не выйдет. Ведь в рожок как будто говоришь! На рожке я трублю по-своему, хоть вывожу пальцем все эти же слова. А иначе никак. Тогда было интересно трубетъ, а кто не умел, еще и не поредят (не наймут. – Т.К.). Коврогские были точеные рожки... У нас наши мастера распиливали вот так... Их проверяют рукой. Хлопнешь в самое дульце, если отзыв хороший, значит будет трубетъ. Делают из елохи (ольхи. – Т.К.), елки, можжухи. Пробовал я делать сам: тростям, курком прожи-

гал. Получилось, но мороки много. Потом разбил его случайно. И мастера-то, бывало, ошибаются, когда делают. Или лишку выберешь из середины, или не доберешь. Сделаешь половинку и сравнишь с другой. Стамесками или хорошим острым ножом выбирают, потом складывают 2 половины и прожигают дутьце⁴. А если чуть переберешь, или подстрогаешь в том месте, где распилил, он уже трубетъ не будет, уже не то все равно. Можно выбрасывать. Если все в порядке, начинаешь пеленать пареной берестой. На полубасе звук уже не такой, с другими рожками уже на нем не сыграешь. А делали их, потому что на них легче было трубетъ. Сначала вот хорошо учиться на нем, легче, воздуху меньше надо. Я учился на басу.

Я недавно взялся трубетъ, пошел в гороховое поле за коровник, а у меня с нижней губы кровь пошла, отвык уж. Когда часто трубишь, она затвердеет, и ничего. А раньше по вечерам летом играли целые кадрили, и ничего. Пели песни под рожок. “Молодая девчонка”, – любили эту песню с рожком петь. Тяжелая песня, сейчас мне не сыграть уж. Помню, бабы начнут, а я пристаю.

Раньше в пастухи шли одни бедняки, богатый не пойдет, это самая проклятая работа. Бывало, придешь домой позже, а жена уже бесится. А там у тебя задуло (клевером объелись. – Т.К.) штук 5–6 коров, вот и возисся там, а здесь с ума сходит семья-то! Не углядел, все с тебя вычтут, сумел – значит заработаешь.

Трубля везде одинаковая. Вот когда чего-то сделалось в табуне, играют “Кирилу”. Если пастух один не справится, то трубит “Кирилу” 3 раз подряд. Зовешь на помощь. Или я кнутом хлопну 3 раз, значит надо идти, значит зову. А когда скотину сманивают, играют “Тела, тела!”. Сигнал “Тетенька” – это охальная, дразнить женщин. Слова выговариваются: “Тетенька, тетенька..... ну... дай, пожалуйста!”⁵.

«Я на рожке научился в 1946 году, а в 1947 уже пас с братом. У Потемкина за полтора десятка яиц купил рожок. Сам по себе, по слуху учился. Слышал, как брат трубел, и налаживал

мотив. Я учился на рожке, а брат на басы. А Потемкин уж был без зубов, он рожки делал. Потемкин-то ездил в Москву, 12 человек всего ездили трубели.

Утром играли “На зоре, на зорюшке”, “По Дону гуляет”, “Машу”, “Клюшника” трубели на зоре, какую струбишь. Между собой трубнешь “Кирилу”, если что надо. Он (соседний пастух) понимает: что-то значит случилось.

Раньше старший пастух поредится в деревню, а потом себе в помощь нанимает одного, другого, там третьего. Третьего – на мелочь. С череда сколько возьмет, договаривался с народом. Раньше все хлеб давали да картошку. Денег тоже давали. Народ спрашивали: “Если трубишь, то поредим!”, а не трубишь, то может, и не возьмут. Тем, кто трубит, дороже давали, интереснее ведь! Раньше ведь рано выгоняли. Сперва пройдешь по деревне, струбишь, а потом уж попозже выгоняют. Оне проснутся по трубе, подоят и выгонят.

По чередам ходили, обедали... Корова – черед, овца – полчереда, теленок – четверть. На черед⁶ давали пуд зерна. Корова – черед, значит два дня здесь жить. А если нас двое, мы один день здесь живем и дальше пошли. В Петров день раньше собирали “петровщину”. Яиц да молока кто несет. Тут тоже с череда несли. Несли, сколько могли. Теперь уж нет такого.⁷

«У меня все братовья играли, и дядя – сам удельывал балалайку, даже шестиструнку. Шестиколка такая же, только позвонче. На балалайке до войны все играли: девчонки и мальчишки. Мальчишкой колки найдешь, натягиваешь на дощечку и играешь. Я ни у кого не учился. У нас у Миши была балалайка. Возьмем и играем.

В нашей деревне было 132 дома, и почти в каждом доме на балалайке все играли. А гармошек сколько было! У меня вот было 2 брата было, и мы все играли на гармошке. Один брат на балалайке тоже очень хорошо играл (тоже пастух. – Т. К.). На первой на гармошке я начал играть. Поначалу не было своей:

“Брат, дай, я поиграю!”. Гармошку-то берегли. Я вот, пока хожу, покажет мне, я уже песню запомню. У меня брат играл с переборами, мелодичнее звук был. А рожечник я один.

До войны в каждом доме было 2–3 балалайки, а после войны стало больше гармошек. Настраивали на балалайке струны и на минорной 5-й ладке. Там уже по-другому играли, но одну и ту же музыку. Это делали, чтобы подстроить к гармошке.

А гармошки мы все по заказу делали. На молоко покупали. После войны я купил гармошку за полтора пуда муки. Моя гармошка – с 1893 года. У меня вот гармошка строит с рожками. Были мастера и сейчас есть (мастер Крутов, на подстанции работает).

Летом после работы придешь домой, берешь балалайку и гулять идешь. 11 часов пропасешь, часа на два, на три все равно выйдешь.

...В конце лета я кончаю пасти, гармошку за плечи, и полтора месяца меня нет. Из чужих деревень к нам приходили: пироговские, холомеевские, слободские, княгининские, федоровские. Я иду с гармонью, обе стороны поют. Песни везде одни и те же, а наигрыши разные. А вечеринок сколько было! Одних только робят да девок найдет сколько! На вечеринке, бывало, четыре балалайки все вместе играли. Было три балалайки с гармошкой. Играли самые лучшие игроки. Потрафлять надо, другой плясунье – тожо. Хороший игрок умел потрафлять. Плохой игрок играет только тям-тям-тям, а хороший выговаривал мелодию»⁸.

Из этих фрагментов видно, что местные рожечники в процессе совместной пастьбы проходили хорошую музыкально-профессиональную подготовку.

Таким образом, пастухи-рожечники входили в число лиц, игравших важную роль в традиционной ритуально-обрядовой практике. Их способности контакта с «хозяином леса» и воздействия на животных определяли особый статус, близкий к статусу знахаря или колдуна. Неоднозначно было отношение к ним окружающих: их уважали, побаивались, но и не считали

полноценными членами общества. С одной стороны, местные жители стремились всячески им угодить, с другой стороны, эта профессия в силу своей трудоемкости и малодоходности не была престижной.⁹ Но помимо этого, пастухи-рожечники в Верхнем и Среднем Поволжье являлись по статусу музыкантами-профессионалами, владеющими не только пастушьими инструментами (которые были просто необходимы для успешного осуществления их профессиональной деятельности), но и рядом других традиционных музыкальных инструментов, используемых при участии в обрядовой и необрядовой практике (особенно в свободное от пастыбы время). Пастухи были заинтересованы в совершенствовании своих инструментов, технологии их изготовления и техники игры, в пополнении своего репертуара новыми песнями, танцами. Пастухи имели время и, соответственно, возможность в процессе совместного труда обучаться, оттачивать технику игры и «струбливаться» ансамблем. Кроме того, они не забывали свои пастушьи инструменты и в зимнее время (при ряжении на святочных и масленичных игрищах, при обходе стада и дворов в Егорьев день, на свадьбах, при участии в самодеятельности или подрабатывая где-то ансамблевой игрой), одновременно легко осваивая другие инструменты, выступая в качестве признанного «игрока» на традиционных собраниях молодежи, на календарных праздниках и гуляниях. Признанием их профессионального статуса является то, что до сих пор имена последних играющих пастухов хранятся в народной памяти.

1 По предположению С. Старостина, у зубцовских пастухов под влиянием владимирцев появилась ансамблевая игра песенных напевов. См.: *Старостин С.Н.* О некоторых разновидностях пастушьих музыкальных инструментов Верхней Волги // *Методы музыкально-фольклористического исследования* / МДОЛГК. М., 1989. С.64-82.

2 Подробно традиция игры пастухов-рожечников описана в монографии: *Смирнова Б.* Искусство владимирских рожечников. М.: Музыка, 1965.

3 Несколько экспедиций в Нерехтский р-н Костромской и Некрасовский р-н Ярославской области (1986, 1987, 1989, 1993 гг.) состоялось после знакомства с ансамблем «Нерехтские рожечники» в 1985 г.

4 «Дульце» – отверстие на мундштуке для вдувания воздуха.

5 Д. Попадейкино Григорцевского с/с Нерехтского р-на Костромской обл., из рассказа А.Ф. Рогушина (1931 г.р.). К/к 973, архив РАМ им. Гнесиных, запись Т. Кирюшиной и Г. Ткаченко, 1988 г.

6 Черед – одна условная единица для расчета с пастухом.

7 Д. Ковалево Лавровского с/с Нерехтского р-на Костромской области, часть рассказа Д.П. Бочигина (1933 г.р., урож. д. Лепилово Ярославской обл.). К/к 974, 1988 г.

8 Интервью с И. Н. Невредимовым (1926 г.р.), урож. д. Первое Лепилово Григорцевского с/с Нерехтского р-на. Записи 1988 и 2001 гг. Т. Кирюшиной и К. Юноки-Оиз.

9 Девушки неохотно шли за них замуж, так как эта профессия не приносила больших доходов. Кроме того, часто (по нашим наблюдениям в Тверской, Московской, Ярославской и Костромской областях) пастухи имели много детей, и прокормить большую семью было трудно.

Алевтина Михайлова

(Саратов)

САРАТОВСКАЯ ГАРМОНИКА: ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

На протяжении многих столетий в традиционной среде существовала и развивалась богатейшая народно-инструментальная культура, неразрывно связанная с региональными песенными традициями: рожечные наигрыши пастухов, искусство деревенских и городских уличных музыкантов – гусяров, балаечников, гармонистов. Это самобытное явление давно представляет интерес для этнографов, археологов, фольклористов, музыковедов как специфическая форма эстетического осмысления истории, отражение художественных устремлений народа, его мировоззрения.

К сожалению, повсеместно приходится констатировать угасание аутентичных традиций как песенного, так и инструмен-

тального музицирования. То небольшое, что сохранилось из этого материала, и является предметом исследований музыкально-этнографических экспедиций в наши дни.

Безусловно, одной из ярких страниц фольклорного инструментализма Поволжского региона является сохранившаяся до наших дней традиция игры на саратовской гармонике. Мастера-кустари Саратова стали изготавливать гармоники с характерными звонкими колокольчиками с 60-х гг. XIX века. Из всех видов однорядных гармоник саратовская оказалась одной из наиболее устойчивых и жизнеспособных. Саратовская гармоника относится к типу инструментов с разными звуками на разжим и сжим меха. С одной стороны, эта особенность звукоизвлечения расширяет диапазон достаточно компактного инструмента, сравнительно несложного по конструкции, с другой – вносит свои сложности при его техническом освоении. Исполнителю, помимо развитого музыкального слуха и пальцевой беглости, необходимо не менее виртуозное владение частыми сменами направления движения меха. В некоторых случаях используется воздушный клапан, находящийся на тыльной стороне левого грифа, что вносит дополнительные трудности.

До недавнего времени саратовская фабрика музыкальных инструментов изготавливала 10-клавишные гармоники и 12-клавишные концертные инструменты. Строй гармоники приспособлялся прежде всего к сопровождению знаменитых саратовских частушек и напевов, которые в дальнейшем, в интерпретации Л.А. Руслановой, стали символом волжской песенной традиции. И сольные наигрыши, и проигрыши между куплетами давали простор для творческой фантазии гармониста, а также возможность показа виртуозного владения инструментом и импровизационного мастерства.

Одна из причин продолжительной популярности саратовской гармоники – удачно найденный тембр инструмента: яркий звук со звоном колокольчиков, приспособленный для игры на откры-

том воздухе. Несмотря на ограниченные технические и ладогармонические возможности этого инструмента, репертуар гармонистов достаточно разнообразен: саратовские переборы, волжские напевы и припевки, польки, вальсы, популярные народные песни.

Таким образом, говоря о фольклорном инструментализме, можно отметить устойчивое бытование в данном регионе на протяжении длительного периода – около 150 лет – саратовской гармоники, которая своей универсальностью, ярким колоритным звуком активно вытеснила другие бытовавшие инструменты. Это подтверждается и результатами фольклорной экспедиции, проведенной под руководством профессора Московской консерватории В.М. Щурова и профессора Саратовской консерватории А.С. Ярешко в феврале 2001 г.

В настоящее время записано достаточно большое количество фольклорных инструментальных наигрышей, исполняемых на саратовской гармонике. В основном записи сделаны от исполнителей старшего поколения в возрасте 70-80 лет. Некоторые из них продемонстрировали не менее виртуозное владение и гармоникой-хромкой.

Анализ исполняемых инструментальных пьес обнаруживает бытование архаичной традиции игры на гармонии и более поздней, сформировавшейся под влиянием городского песенного фольклора. Архаичная традиция отличается игрой в одной позиции, где слухо-двигательные связи относительно просты. Жанры наигрышей – «под песню», «под пляску» – говорят о своем достаточно раннем происхождении. Сами наигрыши имеют в большинстве случаев квадратную структуру, лаконичность изложения, неразвитость мелодики и гармонии. Эта традиция хорошо сохранилась в сельской местности. Примером подобного рода является игра на саратовской гармонике В.Я. Ефремова (1913 г., Базарно-Карабулакский р-н).

Гармонисты из Саратова продемонстрировали более «модернизированную» игру. Их наигрыши построены на материале

позднего городского фольклора, в том числе припевок и частушек из репертуара Л. Руслановой. Пьесы отличаются разнообразием изложения музыкального материала, необычностью ладо-гармонических сочетаний. Игра слепого музыканта-самородка В.И. Жирнова (1915 г.р.) на трех различных видах гармоник наглядно демонстрирует данную традицию. «Играют, как по воде», – комментирует он виртуозный стиль исполнения.

Следует отметить интерес молодых исполнителей к этому инструменту. Их игра отличается по стилю большей зрелищностью, темпераментностью, привнесением некоторого элемента шоу, – это своеобразная трансформация традиции с переосмыслением современного звучащего музыкального материала. В подобной манере в исполнении И. Карлина (1962 г.р.) прозвучали оригинальные авторские попури на традиционно бытующие в Поволжском регионе фольклорные темы: страдания, переборы и т.д.

В 2004 г. автором записана игра одного из таких виртуозов, мастерски владеющего саратовской гармоникой, – С. Ю. Шалимова (1964 г.р.). При анализе его репертуара легко обнаружить традиционно бытующие наигрыши, слышанные им от исполнителей старшего поколения («Саратовские переборы», «Барыня», «Самарка», «Камаринская», «Краковяк»), которые исполнитель интерпретирует по-своему, используя оригинальные приемы и способы звукоизвлечения – различного рода вибрато, тремоло, глиссандо, динамические контрасты; необычайную ритмическую свободу – ферматы на цезурах, паузах, отдельных звуках и аккордах. Так же с не меньшим удовольствием Сергей Юрьевич исполняет припевки из репертуара Л. Руслановой, современные народные и авторские песни, даже пытается играть произведения композиторов-классиков в собственной интерпретации – популярные мелодии П. Чайковского, М. Глинки, Ж. Бизе.

Вместе с тем, необходимо сказать и о негативных моментах. На грани исчезновения находится производство самих саратовских гармоник – музыкальная фабрика по их изготовлению,

которая производила несколько сотен инструментов в год, сегодня находится в критическом состоянии. Оставшиеся мастера уходят из жизни, так никому и не передав свой уникальный опыт изготовления инструментов.

Проблема сохранения фольклорно-инструментальной традиции может решаться в разных аспектах. Один из них – вопрос подготовки специалистов в области фольклорного инструментария. Множество отделений и кафедр народных инструментов воспитывают только исполнителей академического направления, что является иной областью деятельности. Поэтому актуален вопрос введения предмета «Музыкальные инструменты фольклорной традиции» для учащихся и студентов отделений народного пения, так как определенный слой народно-песенного искусства (частушки, песни позднего слоя) находится в тесной связи с инструментальным. Основной целью данного предмета должно стать воспитание квалифицированного специалиста, владеющего теоретическими знаниями фольклорного инструментария, необходимыми навыками практической игры. Другое не менее важное направление работы – собирание, нотировка, музыкальный анализ и подготовка к изданию сборников фольклорных инструментальных наигрышей. В настоящее время при нотации инструментального фольклора возможно использовать новые компьютерные программы, которые существенно облегчают процесс и повышают качество расшифровки музыкального материала.

От решения этих и других немаловажных вопросов будет зависеть возможность сохранения традиции фольклорного инструментализма в современной культуре.

О ДИДАКТИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКЕ

В БАШКИРСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Может показаться, что высокий исполнительский уровень башкирских кураистов достижим при хорошо сложившейся учебной практике воспитания народных музыкантов. Однако, у нас нет ни наблюдений, ни сведений, ни письменных источников, подтверждающих, что в башкирской традиционной среде существовали возглавляемые признанными народными музыкантами исполнительские школы, в которых бы юные таланты под одной крышей с наставником овладевали искусством игры на музыкальных инструментах.

Очевидно, что сугубо сольная исполнительская традиция и здесь пустила свои корни, когда неопит, вначале обучившись у наставника-кураиста сложным приемам звукоизвлечения, в дальнейшем оставался один на один со своим музыкальным инструментом и, благодаря терпению, природному музыкальному слуху и памяти, всего добивался самостоятельно, образно говоря, сольным путем, сориентированным на более искусного музыканта, оказавшегося в поле его слышания.

Еще замечено, что сложившееся у башкир такого рода обучение игре на курае обходится без сколько-нибудь развитого терминологического аппарата, который, с одной стороны, должен бы систематизировать накопленные знания по строению музыкальных форм, с другой – способствовать обучению, передаче исполнительского опыта новому поколению музыкантов. Для разбора сложных музыкальных форм башкирских узун-кюев нам потребовался терминологический набор из музыкальной теории другой традиции – письменной, европейской, с помощью которой, разумеется, с учетом национальной специфики, пришлось преодолевать аналитическую проблему.

Здесь очевидно, что все найденные и отобранные в практике народного музицирования композиционные структуры и элементы музыкального языка, свернутые и хранящиеся в памяти, передаются обучаемому путем показа, быть может, с какими-то сопутствующими словами, лишенными, скорее всего, четких определений, направленного терминологического смысла, другими словами, они еще, так сказать, не обросли терминологической оболочкой.

Эта ситуация, на наш взгляд, имеет психологическое объяснение, когда зафиксированные в музыкальном сознании различные типы композиционных построений, еще раз скажем, не нашли изоморфно-вербальных эквивалентов, не приобрели стойких формульных единиц в их речевой реализации.

И действительно, наши неоднократные обращения к музыкантам с вопросами о принципах организации музыкальных форм либо оставались без должного ответа, либо ответы ограничивались самыми общими словами, причем кураисты, скорее, стремились заменить ответ иллюстрацией, показом искомой конкетрики на инструменте.

Поэтому всегда удивляешься необычайно развитой музыкальной памяти башкирских музыкантов, владеющих сложнейшими композиционными формами, усваиваемых ими без той части мыслительных усилий, которые координируются вербальным каналом информации.

Безусловно, в башкирской музыкальной традиции сложились оригинальные, внешне неприметные формы воспитания народных музыкантов, не связанные с повседневными хлопотами и планомерными контактами ученика и учителя. Каждый музыкант к достижению власти над звуками идет собственным, самостоятельным путем, и это движение постоянно поддерживается духом состязательности и высокими ориентирами.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

В ТРАДИЦИОННОЙ ТАТАРСКОЙ МУЗЫКЕ

Многие десятилетия в татарском этномузыкознании господствовала устойчивая тенденция относить татарскую народную музыку к культурам одноголосным. Этому во многом способствовало преобладание у татар сольного вокального исполнительства. Меньшее внимание уделялось традиции коллективного пения, а также многим видам инструментального исполнительства, где проявляются различные формы многоголосной организации музыкальной ткани. Если многоголосие в песенной традиции татар-кряшен все же обстоятельно исследовано в диссертации Н. Альмеевой¹, то инструментальное многоголосие еще не получило в науке должного осмысления. Отдельные упоминания о многоголосном звучании татарских народных музыкальных инструментов и нотации многоголосных инструментальных пьес приводятся в работах М. Нигмедзянова², Ш. Монасыпова³, Г. Макарова⁴, Р. Халитова⁵.

Образцы татарской народной инструментальной музыки содержат различные виды многоголосия. Они есть не только в ансамблевом музицировании, где благодаря случайному, непреднамеренному расхождению голосов возникает многоголосие гетерофонного типа, но и в сольном исполнительстве. Возможности исполнения многоголосия заложены в природе многих татарских музыкальных инструментов – кубыза (татарского варгана), гусли, мандолины, скрипки, гармони.

В традиционной татарской инструментальной музыке можно встретить несколько видов многоголосия: 1) бурдонный – в сольном и ансамблевом исполнительстве; 2) гетерофонный, возникающий как при совместном музицировании инструменталистов, так и в сольном вокально-инструментальном музицировании; 3) ленточный; 4) мелодия в сочетании с ударно-фоническим

звучанием (термин И.Мадиевского); 5) их разнообразные сочетания (гетерофонный с бурдонным, бурдонный с ленточным, бурдонный с ударно-фоническим и др.).

Особое место в фактурной организации татарской инструментальной музыки занимает *бурдон*. Бурдон является стилеобразующим компонентом в исполнении на кубызе, скрипке, мандолине, гусле, и особое значение приобретает в игре на гармонике.

Наиболее устойчивой формой фактурной организации татарской инструментальной музыки является *двух- и трехголосие*, при котором мелодия сопровождается звучанием одного или двух бурдонирующих звуков. В татарской традиции встречается как выдержанный бурдон (на одном звуке), например, в наигрышах на кубызе, так и переменный, когда бурдонируют поочередно разные звуки (это явление встречается намного чаще, оно доминирует в игре на скрипке, гусле, мандолине). В наигрышах на скрипке и мандолине бурдонируют открытые струны (часто – нижние, изредка – верхние), в гусельных – нижние струны (их носители традиции называют «бака кыллары» – «басовые струны»), образующие при игре консонансы (октаву, квинту, кварту, терцию).

Несмотря на то, что татарской традиции инструментального исполнительства свойственна практика переменного бурдона, рассматривать это явление с позиций европейской функциональной гармонии некорректно. Внешне представляя собой самостоятельную звуковысотную и ритмическую линию, бурдонирующие звуки воспринимаются только фонически, придают мелодии особую звуковую окраску. Фоническая оценка бурдона, его внеладовая основа подтверждается также тем, что бурдонирующий звук часто не входит в звукоряд лада звучащей мелодии. Интервальный состав образующихся в результате сочетания мелодических и бурдонирующих звуков часто включает наряду с терциями, квинтами, секстами и резко диссонирующие интервалы – секунды, септимы. Но для традиционного слушателя это звучание не является чужеродным, воспринимается естественно.

Бурдонный тип многоголосия, по мнению многих исследователей, связан с наиболее древними, архаичными пластами музыки разных народов. Л. Халтаева относит бурдонное многоголосие «к числу тех музыкальных явлений, восприятие и изучение которых возвращает нас к первоисточкам самого феномена музыкального искусства»⁶. Данные сравнительного изучения специфики смычкового исполнительства в разных национальных культурах позволяют сделать вывод, что феномен бурдонного многоголосия может связывать культуру татарского инструментального исполнительства с традицией игры на древних инструментах – таких, например, как смычковый кыл-кубыз. Ведь бурдон является стилеобразующим компонентом в исполнительстве на древних, типологически сходных с кыл-кубызом смычковых инструментах – тувинском игиле, казахском кыл-кобызе, киргизском кыяке и др.

Одновременно бурдон является элементом, позволяющим рассматривать татарскую музыку в контексте музыкальной культуры тюркских народов. По мнению Х. Ихтисамова, «остинатно-двухзвучная» манера исполнительства опирается «на объективные акустические и психофизиологические закономерности сочетания выдержанного и изменчивого голосов. Они лежат в основе национального музыкального стиля, звукового идеала тюрков и монголов»⁷.

Особое ощущение многоголосия пришло в татарскую традицию вместе с внедрением различных видов гармоник. У татар встречаются саратовская гармоника, двухрядка русского строя, хромка, но наибольшее распространение получила тальянка – тальян гармун. Два аккорда в кварто-квинтовом соотношении, лежащие в основе гармонического сопровождения наигрышей для тальянки и саратовской гармоники, создают условия для внедрения в татарскую музыку многоголосия гомофонно-гармонического типа, о чем убежденно и красноречиво пишет М. Нигмедзянов⁸. Однако, думается, значение гармонии здесь не стоит

преувеличивать. «Гармонизуя» мелодию двумя аккордами, музыканты часто не придают большого значения их соподчинению, эти аккорды имеют равное между собой значение, приобретая «тоническую» определенность лишь в кадансовых зонах. Большая аналогия здесь возникает с той же игрой на скрипке: «бурдонирующие» аккорды подобны бурдонирующим струнам, а смена направления движения меха – смене смычка.

Специфическим приемом изложения музыкального материала в татарской народной скрипичной и мандолинной музыке является *квинтовое удвоение* мелодической линии. Некоторые музыканты при игре прижимают пальцем одновременно две струны, отчего возникают как единичные квинты, так и целые последовательности параллельных квинт. *Ленточный* тип многоголосия часто встречается в практике струнного исполнительства разных, в том числе и далеких в стилевом отношении (тюркских, финно-угорских, славянских) культур, например, у мордовских, смоленских, восточно-белорусских скрипачей. По-видимому, использование этого приема в разных традициях объясняется не их взаимовлияниями или заимствованиями, а стремлением народных музыкантов наиболее полно использовать выразительные и технические возможности инструментов. Ведь параллельные квинты особенно удобны и естественны на инструментах с квинтовым строем. Прижатие двух струн одновременно одним пальцем для извлечения квартовых (при квартовом строе) и квинтовых (при квинтовом) созвучий использовалось на казахском кыл-кобызе⁹. Вероятно, этот же прием мог применяться и на древнем татарском кыл кубызе, предшественнике татарской скрипки.

Одноголосие в чистом виде в татарской инструментальной традиции встречается в игре на большинстве аэрофонов, в том числе и на курае. Изредка можно встретить скрипачей, тяготеющих к одноголосному исполнению (а их значительно меньше). В их игре часто встречается «мелькающий» бурдон, возникающий от эпизодического задевания смычком открытых

струн, но переходящий в кадансовых зонах в явное бурдонирование.

В прошлом татарские народные инструменты (курай, скрипка, мандолина, гуся и др.) нередко сопровождали пение. В настоящее время такую функцию взяла на себя гармонь. Вокально-инструментальные версии песенных мелодий представляют собой особую форму музицирования, в которой пение и игра на инструменте являются равнозначными, самоценными компонентами. Встречаются исполнители, в которых дар певца сочетается с превосходным владением инструментом. В сольном вокально-инструментальном исполнении инструмент также имеет равноправное с голосом значение. Мелодическая функция инструмента не становится менее значимой по сравнению с собственно инструментальными версиями, мелодия проводится и в вокальной, и в инструментальной партиях. Между голосом и инструментом образуется *гетерофония*, особенности которой обусловлены различием инструментальной и вокальной специфики.

Различные виды многоголосия и их сочетания встречаются в инструментальных ансамблях. Здесь также не возникает функционального расслоения инструментов на сольные и сопровождающие. В этом смысле татарские инструментальные ансамбли можно назвать *ансамблями солистов*. Конечно, это не касается инструментов, по своей природе предназначенных выполнять прежде всего ритмическую и ударно-фоническую функцию, например, таких идиофонов и мембранофонов, как агач кашыклар (деревянные ложки), думбри (бубен), шелдер (бубенчик), поднос¹⁰. Более широко ударно-фоническую функцию выполняет корпоромузыка.

Еще в прошлом веке у татар многими исследователями была отмечена традиция сопровождать хлопками в ладоши пение и игру на инструменте. И в настоящее время декламированное или мелодекламированное исполнение такмака, как правило, сочетается с корпоромузыкой. Часто музыканты-инструменталисты отбивают такт ногой при исполнении плясовых мелодий и так-

маков, а иногда и каждую долю такта при исполнении «коротких» песен быстрого темпа.

Рассмотрение различных видов многоголосия в инструментальной традиции разрушает сложившееся представление об одноголосии как единственном способе мышления татарских этнофоров. Наличие «особых, более или менее развитых элементов многоголосной фактуры», однако, не противоречит принципиально монодической природе музыки, где «вертикаль осмысливается в качестве простой, неразложимой, внутренне однородной функции, как если бы она была репрезентирована одним фонически «усложненным» звуком»¹¹.

1 Альмеева Н. Ю. Песенная культура татар-кряшен: Жанровая система и многоголосие: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1986.

2 Нигмедзянов М. Н. Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. М., 1978. Вып. 2. С. 270, 283–285, 288–295.

3 Монасыпов Ш. О характерных чертах татарского народного скрипичного исполнительства // Музыкальный фольклор и творчество композиторов Поволжья. М., 1984. С. 95–97. (Труды ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 73).

4 Макаров Г. М. Домбра татар Среднего Поволжья // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань, 1991. С. 24–26.

5 Халитов Р. Ф. Формы инструментального музицирования на народных праздниках и встречах молодежи у татар // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья: Вопросы теории и истории. Казань, 1989. С. 62–70.

6 Халтаева Л. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Алма-Ата, 1991. С. 1.

7 Ихтисамов Х. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. М., 1988. Ч. 2. С. 205.

8 См.: Нигмедзянов М. Указ. соч. С. 283–297.

9 См.: Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978. С. 123.

10 Применение этих инструментов у татар встречается не повсеместно. См.: Халитов Р. Ф. Указ. соч. С. 62–70.

11 Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981. С. 16, 21.

Звуковой ингредиент традиционного женского костюма мордвы

Мордовку сначала услышишь, потом увидишь

Народная поговорка

Объект исследования: звуковой компонент традиционного женского костюма мордвы (по классификации Э.Хорнбостеля и К.Закса – встряхиваемые идиофоны – 112.1).

Цель: основываясь на данных по истории мордовской культуры, археологии, этнографии, выявить сакральный смысл и своеобразие функционирования названного компонента в женском ритуальном пространстве (в обряде и вне обряда).

Задача: выяснить, относится ли сочетание двигательного и звукового начал (телодвижения – звучание ингредиентов) к *типичным проявлениям полиэлементности* в традиционном искусстве (согласно определению И.В. Мациевского).

Вся жизнедеятельность древней мордвы была неразрывно связана с различными обрядами и ритуалами, непременным атрибутом которых являлся народный костюм. Особой пышностью и красочностью отличался комплекс *праздничной одежды* женщин. Помимо традиционного набора вещей, он включал огромное разнообразие шуршащих, звенящих, шумящих предметов: «...Верхнюю рубаху застегивают на шее малою, а на груди большою пряжкой, на которой висит столь тяжелая *сетка из пронизок и мелких пуговиц* и сверх того много *малых цепочек с шелехами, малыми колокольчиками и другими гремушками*, что все мордовское праздничное одеяние ...не легче конских шор», – отмечает ученый и путешественник XVIII века П.С. Паллас¹ (выделено мною. – *Л.З. и далее*). В рязанско-окских могильниках иногда находили женские костюмы, «с ног до головы покрытые разнообразными металлическими украшениями»².

Н. И. Бояркин отмечает темброво-высотную дифференциацию звучания идиофонов на женской одежде, строго скоординированную с определенными частями тела. Так, идиофоны с высоким мелодичным звоном подвешивались к головному убору, набедренному поясу, на руках, – более низким, шуршащим – к подолу платья, ногам, обуви.³

Использование подобных украшений в народном costume, как мы сейчас понимаем, связано с архаичными представлениями о магической и оберегательной силе их звучания⁴. В женском обрядовом пространстве следы этих представлений нашли свое отражение в *праздниках рождественского дома* (мокша), *девичьего дома пива* (эрзя), *свадьбе* – главных социальных институтах создания семьи, сохранения и укрепления общинных устоев. Не случайно участницы этих действий надевали как можно больше звенящих украшений в виде ожерелья, браслета, сережек и других подвесок к различным частям тела.

Небольшое количество звучащих предметов включалась также в *повседневный костюм*, способствуя возрастной стратификации: по одному только звону колокольчиков и гремушек можно было «мимо идущую бабу или девку, не видав, различить от старухи»⁵. Статусно-возрастной дифференциацией отмечены и ряд звучащих украшений. Так, колокольчики, бубенчики (*баягинеть, пайгонят*) явились непременным компонентом девичьего наряда, а пояс, украшенный медвежьими клыками, когтями и раковинами (*кумбрат*), свидетельствовал о принадлежности к социальной группе замужних женщин.

Определенный набор *жестов, движений, поз* способствовал *реализации* звучания компонентов костюма. Эти средства кинетики лежат в основе этнических норм пластики тела, наиболее ярко и полно отразившихся в *традиционной хореографии*. Выделим некоторые характеристики *пластических движений*, обеспечивающих специфику звучания «инструментов» костюма:

грациозные, шагая на цыпочках («*пяль пильгса*» – «в пол-ноги»);

размеренные, покачивая бедрами («*молемс гагакс*» – «гу-синий» шаг);

плотные, шагая всей ступней («*шавамс-тапамс*» – «бить-топтать»);

пружинистые, подпрыгивая с пятки на носок («*чалгамс ласькозь*» – «ступать бегом»)⁶.

Лексика телодвижений органически связана с тембро-высотными, динамическими параметрами звучания идиофонов (движение определенной части тела обуславливает получение «нужного» звучания). Четкие представления танцующих о возможностях звучания «инструментов» дают импульсы для воплощения разнообразной *динамики* движений, а вместе с тем и богатой тембровой палитры: от глухого-шуршащего к мягкому-звнящему, яркому-металлическому, а также их сочетаний⁷. Иными словами, рождение звукового фона – «тембро-динамической полифонии» пляски (определение Н. Бояркина) – происходит в результате взаимодействия, сопряжения различных видов движений.

Немаловажную роль в формировании выразительности пластики движений сыграли также некоторые детали народного костюма. Речь идет о набедренном украшении *пулай* – поясе, украшенном бисером, бляшками, жетонами, медными цепочками, раковинами. Праздничный вариант *пояса* достигал 7-8 килограммов, вследствие чего вырабатывалась плавная походка с ритмичным покачиванием бедер.

Опираясь на методику И. Богданова⁸, произведем краткую таксономию сочетаний *двигательного и звучащего начал* в различных полиэлементных действиях. Виды пластических движений учитываются нами в более широком спектре проявлений кинетики, включая обряд, ритуал и зрелищно-игровые формы народного искусства. По признаку «приуроченности» к тому или

иному действию дифференцируем их на 3 типа: *A* – шаговый, *B* – хореографический, *B* – игровой.

По количественному признаку полиэлементные формы (сочетание движений типа *A* с звучанием идиофонов) реализуются в бинарных (звуковой компонент повседневного костюма: шаг ® звук-оберег) и тернарных, с функционально-структурным доминированием первого элемента (обряд шествия невесты к мифологической богине реки: шаг ® звук-оберег + причеть) соотношениях.

B типе движений *B* круг соотносимых элементов шире. Кроме бинарной и тернарной форм, встречаются также тетра-нарные: пляска ® «звучание» костюма + скандирование текста + пантомима (пляски девичьего дома пива). Пример пентанарных соотношений: танец ® «звучание» костюма + инструментальное сопровождение + песенное интонирование (ритуальные функции свахи во время свадьбы).

Тип B осуществлен различных комбинациях: пантомима + звучание костюма + инструментальное сопровождение (имитация скачущего коня одной из стряпух во время печения свадебного хлеба); пентанарный: ряженье + пантомима + танец + скандирование текста (игра-пляска медведя-ряженого в рождественском доме) и пр. По соотношению элементов движений вида *B* отмечены все три формы координации: приматный, переменнo-приматный, эквивалентный.

Аспекты взаимодействия кинетического и звучащего начал рельефно выступают во всем комплексе традиционной культуры мордвы – как в обрядовой, так и в необрядовой сферах. В рамках полиэлементных действий их функциональные взаимоотношения выразились с наибольшим разнообразием.

Вышесказанные наблюдения позволяют говорить о ритуализированной значимости компонентов костюма; взаимообусловленной связи пластических движений тела с темброво-высотными, динамическими параметрами звучания, а вместе с тем –

их влиянии на формы пластического поведения. Соотношение кинетического и звукового начал высветило типичные стороны проявления полиэлементности. В условиях вокально-инструментального музицирования «роль» инструментального компонента заключается, главным образом, в «фоновом» сопровождении звуковысотной ткани, а также в концентрации сакральной, прежде всего, береговой семантики действия.

1 Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российской империи. СПб, 1809. Ч.1. С.82–83.

2 Документы и материалы по истории Мордовской АССР / Отв.ред. Б.Д. Греков, В.И.Лебедев. Саранск, 1940. Т.2. С.76. (Тр. Мордовского научно-исследовательского института).

4 Бояркин Н.И. Феномен традиционного инструментального многоголосия (На материале мордовской музыки): Дис. ...доктора искусствоведения. Саранск, 1995. С.50.

4 Подобные же представления характерны для финно-угорских племен волжско-уральской общности X–XII веков.

5 Документы и материалы по истории Мордовской АССР/ Отв.ред. Б.Д. Греков, В.И.Лебедев. Саранск, 1940. Т.1. С.163. (Тр. Мордовского научно-исследовательского института).

6 Народная терминология и этимология хореографических элементов мордовской пляски, приводимая здесь, указана в работе: Бояркин Н. Феномен традиционного инструментального многоголосия ... С.29.

7 Характерные особенности движений в пляске, пантомиме и других формах народного искусства во многом определяют нормы *этнической пластики тела*. Исследователями XIX века неоднократно отмечалась самоуверенная сила и энергия мордовских женщин, проявлявшихся не только в *походке, жестах*, но и в *разговоре*.

8 Богданов И.А. О некоторых явлениях и закономерностях синкретизма фольклора: (На примере музыкального фольклора финно-угров и народов Севера) // Финно-угорский музыкальный фольклор и проблемы синкретизма: Тезисы докл. Таллинн, 1982. С.11–14.

**К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ
ТРАДИЦИОННОГО ИНСТРУМЕНТАЛИСТА**

Вопрос об отражении традиционной инструментальной культуры в творчестве музыканта-исполнителя имеет большое значение для исследования современного состояния игры на традиционных инструментах. В центре данной работы – индивидуальный исполнительский стиль, творческая личность музыканта. В работе сделана попытка проследить, проанализировать рождение индивидуального стиля на примере одного исполнителя, а также сравнения его стиля с другими стилевыми особенностями, характерными для данного региона.

Большое значение для формирования традиционного музыканта-исполнителя имеет начальный этап его обучения. В Карелии сложились следующие особенности передачи традиции: гармонисты начинали учиться игре на гармонии обычно в подростковом возрасте, а у кого была возможность (был дома инструмент), то и раньше. По словам информаторов – гармонистов Южной Карелии, они начинали самостоятельно подбирать мелодии, затем играющие гармонисты показывали приемы игры, звукоизвлечения, отдельные мелодические, гармонические обороты или простейшие варианты наигрышей. Однако, самого обучения как такового могло или не быть вообще, или оно сводилось к показу отдельных приемов игры. Подобное самообучение было нормой для традиционных гармонистов Южной Карелии.

Петрозаводский гармонист Александр Каширин относит себя к сельским, деревенским музыкантам, так как начальное его «обучение», т.е. знакомство с инструментом, происходило в бесписьменной музыкальной системе через местные музыкально-песенные традиции. Первоначальный слуховой опыт музыканта, представление о местном звуковом идеале сформировались

раньше, до начала обучения, – от колыбельных песен матери-карелки; а представление о звучании гармонике и местном колорите наигрышей – от игры сельских гармонистов.

Он учился играть на гармонике с 7 лет, но не с педагогом-гармонистом, а самостоятельно: слушая игру или пение, старался подбирать мелодии. Присутствовало сильное желание подражать, повторить в нужном характере, учиться манере: по его выражению – «поймать мотив и переложить на пальчики». Умение старика-соседа петь «на свой манер» он переводил на гармонику, за что и заслужил первую похвалу. По воспоминаниям А.Каширина, среди местных гармонистов не встречалось самобытных музыкантов-инструменталистов, они не были выражены как солисты. По его рассказам, один местный гармонист (дядя Федя) «тянул 2-3 звука и под них пел целый день. Мог под песню тянуть несколько нот, а в конце брал аккорд – сыграл». Вероятно, в районах Карелии не успели сформироваться самобытные традиции инструментализма. Гармоника в основном выполняла аккомпанирующую функцию. Такое положение вещей подтверждают экспедиционные материалы, собранные в период 70-80-х гг. в Олонецком и Пряжинском районах Южной Карелии: главной считалась ритмическая функция. Обучение на гармонике начинали с простейшей аккомпанирующей ритмоформулы «бас – аккорд», но иногда на этом обучение и заканчивалось – под подобный аккомпанемент уже можно было песни петь и кадрили водить.

В юности Александр часто присутствовал при игре других музыкантов, подсознательно впитывая элементы игры. Впоследствии «Барыню», «Коробейников» подобрал и выучил с песенных вариантов, некоторые песенные наигрыши запомнил, слушая радио. Сложные в техническом отношении наигрыши учил специально. От практики вокально-инструментального музицирования пришел к чисто инструментальным версиям песенных, частушечных, кадильных наигрышей.

Исполняя песенные наигрыши, частушки, музыкант старался передать с помощью акцентов, орнаментики местный говор, речевые интонации карельского языка. Он убежден, что в основе традиционной музыки любого этноса лежит мелодика местного языка, наречия, характер народа, поэтому музыкант рекомендует любое обучение на традиционных инструментах начинать с изучения языка, истории и культуры.

Из всех ранее бытовавших типов гармоник сегодня используется в основном только один – хромка, большей частью серийно-массового производства. По информации А.Каширина, он не встречал в Карелии инструментов с разными звуками на сжим-разжим, несмотря на то, что по роду работы ему приходилось постоянно бывать в разных районах республики.

Исполнительство на гармонике имеет бесписьменную природу, однако в творчестве данного музыканта оно органично сочетается с использованием письменного текста – в основном песенных сборников, откуда музыкант часто берет темы для импровизаций. А.Каширин целенаправленно изучал нотную грамоту, стремясь расширить свой исполнительский репертуар. Впоследствии им был освоен баян, но, перейдя на новый инструмент, музыкант, осваивая популярные «современные» песни, танцы и музыку композиторского происхождения, продолжал играть и старые польки, которые он слышал еще в детстве.

Обычно деятельность гармонистов связана с контактной коммуникацией: А.Каширин играл на гуляниях, праздниках, торжествах, «бесёдах», на танцах, но больше любил играть дома, для своих, во время домашних застолий, праздников, «семейных вечеров», а также для собственного удовольствия. Сейчас гармонист уже редко играет для себя, «как виртуоз», в отличие от прежних лет, «а только когда тема придет». В таком случае, короткую тему, часто мелодический оборот, «бирюльку», музыкант старается исполнить во множестве различных вариантов.

В любой композиции, импровизации, по словам музыканта, он отталкивается от темы: по его выражению, «главное – тема, и идет разговор вокруг нее». Музыкант чаще всего строит композицию из 4-х частей: 1-я часть – тема; 2-я часть – по выражению музыканта, «мелодия под тему» – ответ (или припев) – или минорная часть; 3-я часть – «вариационная» – импровизация на самую яркую тему (не важно – 1-ю или 2-ю); 4 часть – повторение темы 1-й части с импровизацией.

В танцевальных наигрышах, польках форма – АА₁ВВ₁ «запев-припев», с многочисленными вариантами.

В создании, выборе темы он исходит от речевых интонаций, местного диалекта и обязательно представляет образную ситуацию, программу. Он убежден, что даже форма наигрыша во многом зависит от диалекта, языка: «варьируется какая-нибудь текстовая фраза».

Исполнение плясовых мелодий, особенно импровизаций на плясовые наигрыши, отличается изобретательностью в варьировании, стремлением преодолеть «квадратность» с помощью повторов мотивов, отдельных интонаций, стихийной смены размера с последующим возвращением к основному движению. Наигрыш «Барыня» исполнитель может сыграть и «по-русски» с блестящими виртуозными пассажами, с использованием всего диапазона гармоник, и «по-карельски» с небольшим диапазоном, где важную роль играет ритмическая сторона, характерные для карел гармонические последовательности, мелодические обороты (но в этом случае изменениям подвергаются интонации самой темы). Это импровизация, разнообразное варьирование интонаций пьесы. В обыгрывании мотивов исполнитель применяет ритмическое варьирование, синкопирование, неожиданные акценты, смену размеров, разнообразное орнаментирование.

На индивидуальный стиль А.Каширина повлияли поездки по Карелии и контакты с гармонистами в разных районах республи-

ки. По признанию гармониста, он обучался в процессе общения с другими музыкантами. В деревнях старики играли на инструменте различные шутки, «байки» – под каждым произведением, наигрышем, импровизацией подразумевалась программа: какая-нибудь смешная история или образ (например, как на охоту ходил, как соседки «судачат», ругаются, и т.д.). Особенно нравилось, когда музыкант то, что видит, обращает в «шутейную форму» и изображает на инструменте. По терминологии А.Каширина, под словом «байка» – в музыке он подразумевает гармоническую последовательность из 2-х аккордов, (очень редко – из 3-4-х). Это яркая, «заостренная» эмоция.

Наигрыши «под драку», по воспоминаниям музыканта, строились на интонациях какого-нибудь отрывка вызывающего или оскорбительного текста, иногда слова выкрикивались, иногда подразумевались. В левой руке музыкант всегда играл бас – аккорд (в отличие от других гармонистов, у которых преобладает оstinатное движение басов). Характер звучания «задиристый», «развязный», на постоянном фортиссимо.

Оценка публикой игры гармониста в Южной Карелии часто заключалась в следующем: хороший гармонист должен уметь играть «долго, громко и ритмично». По сведениям Каширина, в Ладве (Южная Карелия) о хорошем гармонисте говорили: «каждый голос выговаривает», или «когда гармонь разговаривает – хорошо играет». Он убежден, что у каждого музыканта разных этносов гармонь должна звучать по-разному: у финнов – плотный звук, у карел – громкий и плавный, у русских – гибкий и протяжный, душевный. И для всех важно «выговаривание» на инструменте.

После переезда в Сегежу музыкант устроился баянистом-аккомпаниатором в Дом культуры, что, конечно, не могло не отразиться на стиле его игры. Исполнительство на баяне и гармонии, несмотря на владение другой специальностью, впоследствии стало формой его профессиональной деятельности. В это время он очень редко встречал традиционных гармонистов: «Музыканты

играли в основном на баяне популярные песни того времени, современные танцы». А.К. считает, что и он в то время попал под влияние «стилизованной музыки», но затем начал задумываться о том, как играть «по-народному». Сейчас его отношение к подобным аранжировкам резко отрицательное. Он считает, что такую музыку все играют одинаково, «как в инкубаторе – все одинаковые», а каждый музыкант должен играть по-разному.

Отрицательные качества стилизованных аранжировок – все, что нехарактерно для данной традиции. Это в первую очередь касается стиля игры на инструменте: не владение традиционным стилем данного региона, или смешение разных стилей, перенос элементов академического исполнительства на народные инструменты. Это проявляется в ритмической акцентуации, использовании нехарактерных мелодических оборотов (например, гаммообразных пассажей), гармонических оборотов, неудобного фактурного изложения, механически перенесенного с другого инструмента. Это – резкое изменение темпа в танцевальных наигрышах, употребление нехарактерной орнаментики, украшений, отсутствии импровизации, варьирования. В то же время (по мнению А.Каширина) работа помогла ему в отношении расширения репертуара, изучения гармонии, формы произведений.

Традиционный репертуар музыканта достаточно обширен и включает в себя наигрыши Северной и Южной Карелии, Ингерманландии, других местностей и даже различных финно-угорских этносов.

Изменился его взгляд на фигуру современного традиционного музыканта: то, что он играет, он старается преподнести в сценичной форме, интересной для слушателей. Исполнитель считает, что нужно делать яркие композиции; сам он играет старые польки теперь по-другому: подбирает интересную, «нескучную» гармонию, играет стремительные, подвижные, виртуозные, но удобные для исполнения вариации, обильно используя орнаментiku, всегда включает импровизационный раздел. Любит

играть в ансамбле с мелодическими инструментами – скрипкой, флейтой; импровизация партнера вызывает яркие эмоции, образы, является материалом для новых импровизаций. Причем гармонические возможности традиционной гармонике-хромки его вполне устраивают.

Игорь Соловьев
(Петрозаводск)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СААМИ (К ПРОЕКТУ РЕКОНСТРУКЦИИ)

Этномузыковедческие и этнографические работы, посвященные истории традиционной культуры саами, сформировали представление о музыке саами как о сугубо вокальном искусстве. Причина преобладания вокальной музыки – в активной насильственной христианизации этноса. Саами, пожалуй, единственный западноевропейский этнос, где искоренение народных музыкальных инструментов велось самым жестким образом¹.

Традиционные инструменты саами сегодня вышли из активного употребления. Большинство инструментов саами имели сакральное назначение и на сегодняшний день утратили данную функцию.

О наличии музыкальных инструментов говорят историки, этнографы и музыковеды². Так, первый упоминаемый инструмент – шаманский бубен – встречается в *Chronican Norvegican* (1190 г.), но несомненно, что возраст его намного больше. Обратим внимание на один примечательный факт: финский археолог В. Лухо обнаружил взаимосвязь между наскальными изображениями, датируемыми II тыс. до н.э., и символами на мембране бубна. Столь пристальное внимание к данному инструменту вполне понятно – лопари у европейцев (да и не только у них) вызывали священный трепет в связи с мощной колдовской практикой саами. Правда, считается, что шаманский обряд менее красо-

чен, чем аналогичный обряд у народов Южной Сибири, но представляется более захватывающим по насыщенности действия.

Музыкальный инструментарий саами не был в центре внимания музыковедения. Особенно это касается архаических шумовых инструментов, таких, к примеру, как встряхиваемый идифон – погремущка. Она вполне могла конкурировать на равных с бубном (*ноэйд*-шаман мог заменить бубен погремущкой, поскольку она приводила в состояние транса с неменьшим эффектом). По-видимому, стойкое представление о музыкальной культуре саами как сугубо песенной сдерживало исследовательские поиски в этом направлении. Согласно западным этнографам А. Воррену и Э. Манкеру, скудость музыкального инструментария привела к убеждению, что традиционная музыкальная культура лопарей неинструментальна: лопарь не изобретал сложных в эргоморфологическом плане инструментов, и только йойга свидетельствует о глубокой музыкальности саами.

Происхождение саамского этноса остается неразгаданным по сей день и до сих пор порождает множество версий, как научных, так и мифологических (среди них – легенда о древней цивилизации *Гиперборея*). Весьма важен вопрос о контактах саами с соседними народами и соответствующих заимствованиях. Так, восточные саами (кольские, инари, кольга), взаимодействуя с коми-ижемцами, ненцами, русскими поморами, переняли многие элементы культурных традиций у соседей, западные – находятся в тесном контакте с финнами, шведами, норвежцами. Использование саами заимствованных инструментов, таких как русская гармоника, карело-финские кантеле, мандолины, шведская пастушья труба, – скорее позднее явление, связанное с тесными взаимодействиями соответствующих народов.

Древние верования и мифология – одна из ярких страниц в истории народности. Более глубокому проникновению в культуру народности способствуют древние предания, легенды, мифы. Основополагающими в традиционной религии саами на протя-

жении огромного периода их истории были анимизм, тотемизм (культ камней-сейдов, почитание оленя как родового предка и др.) в сочетании с шаманским культом. Неотъемлемой частью культовых действий были шаманские бубны, различного типа погремушки, используемые также для лечения больных, обереги (погремушки из оленьего горла и рога, аэрофон *навьта*, используемый с целью отпугивания злых сил). Распространение христианства, проникшего в этническую среду, не только не разрушило древних верований лопарей, но сделало их частью христианской культуры. Так, для саами (в большей степени это касается западной их части) характерен *лестедеанизм* (по имени священника Л. Лестедеуса) – особая форма смешения шаманизма и христианства, которая проявляется в предельно интенсивном возбуждении собирающихся на религиозные собрания прихожан. При общем, вполне христианском контексте здесь явно присутствуют элементы шаманского ритуала. Реконструкция данного фактологического материала может дать понимание синкретизма: взаимодействие танцевально-игровых форм, включая коропоромузыку.

Чем дальше мы углубляемся в материал, тем более явно видны инструментальные основы саамской музыкальной культуры. Они также заметны и в фонологии традиционного пения (саамская йойга, лыввэт). Отдельные факты проявления инструментализма в певческой культуре фиксируют многие исследователи традиционной культуры саами. Это звукоподражательные приемы в пении, связанные с имитацией природы, животного мира (йойга ворона, куропатки, волка, имитации, связанные с походкой оленя). Они функционируют как обереги, личные напевы (до настоящего времени многие из них сохраняют охотничью, пастушечью функции). Исследователи певческой культуры саами довольно часто отмечали факты, относящиеся скорее к инструментализму, нежели к чисто вокальной музыке. В. Сенкевич-Гудкова предложила гипотезу, согласно которой определен-

ные специфические приемы, используемые в пении, являются древнейшим проявлением инструментального начала. Одна из главных особенностей песенного творчества – импровизационность, текстовая незакрепленность, отражающаяся в свободном ритме, темпе, продолжительности напева. Мы также обнаруживаем богатство тембральных красок, связанных с характером интонации исполнителя, использование регистровых контрастов, наличие специфических приемов – короткого и длинного vibrato, форшлагов, гортанных звуков, элементов, пограничных между пением и речитацией, ритмо-интонирования, сигнально-возгласных интонаций и пр. В йойгах практически отсутствуют семантические слова, которые заменяются междометиями – дистриктивными слогами (в Кольских лыввтах они встречаются лишь в окончаниях слов текста и часто составляют рефрен).

Таким образом, мы имеем серьезные основания попытаться определить и реконструировать инструментальные основы музыкальной культуры саами. Основной базой является не только источниковая информация. Многие открытия и новации, связанные непосредственно с полевым, экспедиционным материалом, возникли в тесном контакте с носителями традиции. Шестилетний опыт освоения музыкальной культуры саами приводит нас к осмыслению новых путей изучения неразгаданных явлений в этнокультурной истории музыкальной культуры саами.

1 Распространение христианства среди саами, начатое с XI века, стало основным фактором в изменении традиционной культуры этноса. В 1609 г. датский король Христиан IV издал указ о смертной казни тех, кто практикует древние верования. Обнаруженные миссионерами инструменты немедленно сжигались на кострах.

2 В работах, посвященных музыкальной культуре саами, имеются лишь фрагментарные сведения об инструментах (исключение составляет подробный очерк Э. Эмсхеймера об аэрофоне фадно). Наиболее полно изучен шаманский бубен (разновидности инструмента, эргологические и морфологические характеристики).

ВОЗГЛАСЫ И КРИКИ НА АДЫГСКИХ ПРАЗДНИКАХ

Среди народов Кавказа адыги имеют репутацию очень сдержанных, терпеливых, собранных людей. Такими они являются в повседневной жизни. В моменты обряда или праздника ситуация меняется кардинально. В пространстве танцевального круга шутки, выкрики, реплики в сторону танцующей молодежи или музыкантов становятся нормой. Самым главным «крикуном» на черкесском игрище является хатяко (хъатыякӀо). Его выделение из массы людей, обычно присутствующих на джегу (массовом увеселении, организованном по самым разным случаям; этим же термином обозначается адыгская свадьба), происходит через манеру поведения и общения с окружающими. Функция хатяко – управлять группой людей, следить за общим порядком праздника, разыгрывать мини-спектакли внутри круга.

Самым распространенным и чаще всего употребляемым возгласом является призыв хлопать в ладоши: «!агур шъутеу!» «!агур, !агур, !агур, !агу!» – «Хлопайте в ладони!» «Ладони, ладони, ладони, ладони!». Подобные возгласы зафиксированы на фонозаписях, сделанных в Армавире (гармонист Магомет Хагаудж, хатяко Абас Байкулов), их можно услышать на современных праздниках в Сирии, Ливане, Иордании, Турции, на Кавказе – везде, где живут адыги. Эти выкрики универсальны для любого круга – малого или большого, собирающего знакомых друг другу людей или организованного в честь гостей из дальних краев. Универсальные выкрики обращены в сторону пассивной части участников джегу – людей, обрамляющих круг, смотрящих на танцующих.

Универсальные выкрики произносит преимущественно хатяко, обладающий также особым правом свободно двигаться внутри круга и наводить в нем ритуальный порядок. Маркером

хатяко является небольшая палка в руке, называемая «дэжьые бэщ» – «ореховая палка». В прежние времена палка хатяко укралась орехами фундука, нанизанными на сетчатые нити. Подобные палки до сих пор делают в Причерноморской Шапсугии. На всех остальных территориях Адыгеи и Краснодарского края используют любой находящийся под рукой прут. Если по какой-то причине нельзя найти прут (например, джегу спонтанно организовано в помещении), то находчивый хатяко в качестве жезла может использовать длинную указку или цветок розы на длинном стебле и т. п.

Наибольшее число выкриков обращены в центр круга, в сторону танцующей пары или солиста. Эти выкрики можно разделить на три группы:

1. Выкрики хвалебные: «Опсэу!» – «Молодец!»; «Опсэу! Дэжьоу укьэшъо!» – «Молодец, хорошо танцуешь!»

2. Выкрики подбадривающие: «Еу, еу!» – «Давай, давай!»; «Пльапэ тыкльгьаплъ!» – «Покажи свои пятки!»

3. Выкрики-замечания или выкрики-указания: «Кьызтемыгьаклу!» – «Не уступай ей!» (обычно это говорится в сторону юноши, который танцует слабее девушки); «Зэблэщ, Шумаф, зэблэщ!» – «Разворачивайся, Шумаф, разворачивайся!». Такой выкрик адресован юноше, который танцует в паре с девушкой. Хатяко подбадривает парня и одновременно указывает ему, чтобы он танцевал в согласии с девушкой, т.е. адекватно реагировал на смену ее танцевального рисунка. «Ехьы, ехьы!» – «Уносит, уносит!» – этот выкрик также адресован юноше. Хатяко указывает ему на то, что девушка танцует ярче и выразительнее, симпатии публики на ее стороне. В то же время юноше не полагается уступать девушке, он не должен позволить перетанцевать себя.

Крики внутри круга, сочетаясь со звуками музыкальных инструментов (особенно звуками идиофонов), маркируют охраняемое пространство. За пределами этого пространства – тьма и

хаос. В пределах танцевального круга – порядок и строгость. Выкрики, безусловно, не являются музыкой, однако без них музыкальная аура праздничного мира немислима и просто не существует. Сложные звуки с неясной высотой, тем не менее интонируемые и исполняемые в определенные моменты обряда, становятся и определенными жанровыми признаками адыгской танцевальной музыки.

Семантическое значение выкриков в танцевальном кругу раскрывается при их сопоставлении с традиционными исполнительскими формами песнопений и ландшафтно-географическими условиями проживания народа. Горы, в которых формировалась этническая культура адыгов, обусловили важность и эстетический идеал верха, вершины. Вершина горы – желаемая цель, которую достигают немногие. Но перед теми, кто вступил на вершины, открываются такие виды и перспективы, которые рождают чувство восторга, радости от близости к богам. Это означает, что обрядовый крик есть состояние высшей радости, состояние, угодное богам в момент общественно-значимых событий.

Ориентированные на слушателя, выкрики обладают определенными характеристиками:

1. Их лексемы обычно повторяются 2-4 раза (аналогично тому, как повторяются микроструктуры или мелодические константы-колена – в наигрышах): еу-еу, ехы-ехы, зэблещ, зэблещ и т.п.

2. Выкрики подаются в высокой тесситуре. Чем многочисленнее джегу, тем выше кричит хатяико.

3. Выкрики вписаны в композицию наигрышей. Нередко их местоположение определяется окончанием мелострофы наигрыша, что утилитарно оправдано. В момент окончания мелострофы на фоне долго выдержанного звука выкрикивать, во-первых, легче, а во-вторых, услышать такие крики также проще. В целом складывается структурный стереотип, нацеленный на ожидание выкрика. Удовлетворение ожидания обеспечивает эстетическое удовольствие публики.

В инструментальном звучании адыгского праздника внехудожественная наполненность значит ничуть не меньше, чем художественная. Крики и возгласы, обращенные в сторону танцующих и публики, ничуть не меньше влияют на музыкантов и на музыку. Не будучи музыкой, возгласы входят в звуковую партитуру праздника, выполняя при этом разные функции. Их, как минимум, три:

1. Вербальная и смыслообразующая. Текст выкриков нацелен на совершение определенного действия: хлопать, темпераментнее танцевать, кружиться и т.п.

2. Суггестивная. Совершение действия согласуется с характером выкриков. Громкие выразительные выкрики соответствуют темпераментному хлопанию в ладоши, ускорению темпа танца или более эмоциональному его выражению.

3. Аксиологическая. Без выкриков праздник теряет тонус и тональность. Громкие выкрики есть косвенное доказательство присутствия на празднике большого числа людей, которое, в свою очередь, есть показатель социальной значимости и масштабов мероприятия.

Звуковая партитура джегу выходит за пределы «чистой» инструментальной музыки и благодаря выкрикам приобретает качества субъективно-конкретного свойства. Так, например, определенные фонологические характеристики музыки (замедления, ускорения, акценты, выделения) связаны с действиями танцора, которые, в свою очередь, коррелируются отношением публики, ее поддержкой или осуждением, подбадриванием, подстегиванием и т.п. Эта взаимосвязь музыки и немусики очень важна при ее анализе.

В то же время соединение инструментальной музыки с выкриками есть сближение принципиально разных миров – мира человеческого голоса и мира внечеловеческого (космического, божественного, реинкарнированного из неживого дерева, тростника, рога и т.п.) Полное сближение этих миров невозможно, но обна-

ружение частичного проникновения одного в другой позволяет понять семантическую специфику инструментальных наигрышей.

Самый высокий звук в традиционных танцевальных мелодиях образует кульминацию наигрыша. Некоторые исполнители самые высокие звуки используют редко, но, достигнув их, «останавливают» музыку, как бы зависая на высоком звуке. Остановка воспринимается танцорами как знак (признак) увеличения скорости исполнения танца. Поэтому, когда танцор говорит музыканту «Играй быстрее», гармонист просто играет долго выдержанный (протяженный) звук в высоком регистре.

Выкрики – специфическая черта звукового пространства джегу, вписанная в его синкретизм (танец – инструментальный ансамбль – ритуальный театр и т.п.).

Марзиет Анзаракова

(Майкоп, Адыгея)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

У. Х. ТХАБИСИМОВА

Умар Хацисович Тхабисимов (1919 – 1998) – народный артист РСФСР, яркий, самобытный композитор, чье песенное искусство вышло на уровень общенациональной значимости. Искусство Тхабисимова, соединив в себе выразительные элементы адыгской традиционной музыки и советской массовой песни, стало новаторским явлением в адыгской музыкальной культуре второй половины XX века.

Большинство песен композитора обнаруживает родство с традиционной адыгской инструментальной (танцевальной) музыкой. Наличие в песенном творчестве композитора инструментальных черт обусловлено, на наш взгляд, объективными и субъективными факторами.

В прошлом столетии в адыгской музыке приоритетными являлись инструментальные жанры. К концу 40-х – началу 50-х гг. из социокультурной среды адыгов исчезает хачещ (гостинная, кунацкая), с его важной воспитательной, эстетической, коммуникативной функцией. Музыка из хачещей «уходит» в Дома культуры, клубные и театральные заведения. С этим периодом совпадает расцвет художественной самодеятельности в Адыгее, активным участником которой был и Тхабисимов. В наши задачи не входит подробное рассмотрение культурно-исторических предпосылок, послуживших толчком для трансформаций в адыгской музыке. Нас интересует скорее следствие этих трансформаций. Наиболее сильный отпечаток они наложили на песенное творчество. Традиционная многоголосная песня, построенная на сопоставлении партии солиста и жьыу (группы сопровождающих), постепенно уступила место одnogолосной песне, в значительной мере вобравшей в себя элементы советской массовой песенной культуры. В этих условиях именно инструментальное искусство репрезентирует этнические характеристики. В рамках инструментальной (танцевальной) культуры находит для себя наиболее удобные формы существования традиция жьыу, устойчиво функционируют танцевальные жанры и традиционный инструментальный ансамбль. Наконец, сохраняется пространство танцевального круга, внутри которого с незапамятных времен звучала значительная часть адыгской инструментальной музыки.

Доминанта инструментально-хореографического пласта в традиционной культуре не могла не отразиться на песенном творчестве Тхабисимова. Его сочинения являются одними из первых образцов композиторского эстрадного искусства в Адыгее. Песни Тхабисимова народ стал исполнять как инструментальные танцевальные мелодии. Социокультурная ситуация середины XX века способствовала тому, что его песни были наполнены инструментальным тематизмом.

Для музыкального дарования Тхабисимова инструментальное мышление было базовым. Уже с девяти лет – задолго до рождения своей первой песни – он играл на адыгской гармонике на аульских свадьбах и других празднествах – джэгу. Активная деятельность Тхабисимова-гармониста в столь раннем возрасте явилась регулятивным фактором в процессе последующего сочинения песен. На протяжении всей творческой жизни композитор творил под аккордеон. В наши дни намечается тенденция выдвигания аккордеона на ведущую роль на адыгском празднестве. Воспроизводя адыгскую музыку в ансамбле с другими музыкальными инструментами, аккордеон, как и гармоника, становится в слухом сознании народа национальным инструментом. Пожалуй, момент такого рода адаптивности есть один из смысловых векторов феномена понятия «народный музыкальный инструмент». Работа с инструментом в руках сформировала у композитора некую специфику тембрального (гармошечного) мышления, оказав влияние на имманентные свойства музыкальной ткани. Понятие «тембр музыкального инструмента» – одно из многогранных и сложных в современной психоакустике. Исследователи рассматривают тембр как категорию, во многом способствующую «распознаванию звукового образа». Следует предполагать, что тембро-звуковой образ в песнях Тхабисимова органично вписывается в каноны тембро-звуковой образности гармоники. В XX веке и позже танцевальные наигрыши исполняются не только на адыгской гармонике, но и на аккордеоне, реже на баяне.

В процессе рождения и бытования определенной части сочинений композитора можно выделить следующие этапы:

- 1) импровизация на аккордеоне;
- 2) законченный вариант в виде фиксированного нотного текста, предназначенного для профессиональной сцены;
- 3) танцевальный наигрыш как музыкальный материал для импровизаций гармонистов на свадьбах и прочих празднествах.

Значительная часть песенного наследия композитора содержит характеристики, вытекающие из особенностей адыгской гармонии и ее артикуляционных приемов. Нередко Тхабисимов выписывал некоторые фрагменты инструментальной партии в одноголосных нотных песенных текстах, что свидетельствует о неразрывности вокального и инструментального начал в музыкальной драматургии произведения. Подобные инструментальные вкрапления могут находиться в различных разделах формы и представлять собой как вертикальную, так и горизонтальную координаты композиционной ткани. Например, в песне «Гушлогъо джэгу» – «Радостный праздник» (стихи И. Машбаша) вокальная партия заканчивается нестандартно – на субдоминанте, а в инструментальном отыгрыше, являющимся ее логическим продолжением, происходит кадансирование куплета.

Поскольку инструментальная музыка прямо или косвенно связана с танцем, то естественно, что в специфике музыкального языка песен Тхабисимова танцевальность имеет емкую и аргументированную природу. В произведениях композитора такие признаки любого движения, как процессуальность (развертывание во времени) и пространственность (положение тела в пространстве), лежат в одной системе координат с канонами движения в танцевальном наигрыше и в танцевальном круге. Пространственно-графическая сущность движения в определенной степени отражается и в музыке Тхабисимова. Вней заключено не просто этнически обезличенное движение, а система художественной музыкально-пластической модели определенного типа. В Адыгее под инструментальные наигрыши Тхабисимова в основном танцуют народный танец зафак, в Кабардино-Балкарии – преимущественно медленную кафу. Мелодии композитора популярны среди адыгской диаспоры за рубежом, они входят в репертуар таких исполнителей, как Лоранс Джаткер (США), инструментальный ансамбль «Grup Badin» (Турция) и других.

Когда мы говорим о танцевальных истоках значительной части песенного наследия Тхабисимова, мы в первую очередь имеем в виду особую кинетическую модель музыкальной ткани. При изучении ряда произведений композитора мы обнаруживаем, что она может быть как явной, так и скрытой.

Одним из основных средств музыкальной выразительности в песнях Тхабисимова, концентрирующим в себе первородные признаки танцевального жанра, является ритм. Специфика метроритмической темпоральной программы авторских сочинений отвечает динамико-процессуальному стереотипу национальной инструментальной (танцевальной) музыки и пластики. Основные ритмические фигуры в произведениях Тхабисимова те же, что и в народных инструментальных (танцевальных) мелодиях, – это различные виды триолей, синкопа, пунктирный ритм и др. (например, в песнях «Сосырыкъуэ къофэ» – «Сосруко танцует», «Бэрэчэт босын» – «Я благодарю», «Сикъуадж» – «Мой аул» и др.). Сравнивая ритмоформулы авторских сочинений и народных танцевальных наигрышей на разных участках формы, мы обнаруживаем их буквальное сходство. Так, в песне У. Тхабисимова «Ей, маржэ, къофэ “Нальмэс”!» и танцевальном наигрыше «Ощ нахьи сынахь дах» – «Я красивее тебя» ритм первых четырех тактов идентичен. Метрический каркас сочинений композитора формирует квадратная архитектура – 2+2 такта, 4+4 такта, реже 3+3 такта, где второй, четвертый и третий такт каждой микрокомплексной единицы тяжелый.

Подобная метротектоника является определяющей для большого числа зафак (например, Зафак Хагауджа – 2+2 такта; Зафак Хапачева – 4+4 такта, Шапсугский зафак – 4+4 такта и др.).

В рамках реферата не представляется возможным рассмотреть все многообразие инструментальных составляющих песенного творчества Тхабисимова. В докладе предполагается подробное изложение метроритмической и мелодико-интонационной

специфики. В указанных средствах музыкальной выразительности инструментальные черты проявляют себя наиболее ярко.

Таким образом, наличие в песенном наследии Тхабисимова инструментальных черт способствовали объективные и субъективные предпосылки. С одной стороны, это была безусловная доминанта инструментально-хореографического пласта традиционной культуры в XX веке у адыгов. С другой – музыкантская деятельность Тхабисимова в детстве и юношестве, наложившая отпечаток на его творческое мышление.

Трансформация песенного текста в танцевальный – чрезвычайно интересное явление, требующее отдельного комплексного исследования. Явление это не локальное и существует в устной и устно-профессиональной традиции у некоторых других народов, поэтому, помимо внутриэтнических научных изысканий, впереди новые исследования с позиции типологий. У адыгов означенная культурная парадигма первоначально бытовала в музыкальном фольклоре. Существует большое количество народных инструментальных мелодий, первоисточником которых были песни. Они очень популярны и входят в репертуар любого пщынао (гармониста). В XX веке Тхабисимов и ряд его последователей силой своего таланта определяют новую плоскость этого явления, – теперь уже народ перекладывал на танцевальный манер песенные образцы профессионального композиторского творчества. Что же стало этому причиной? Думается, что вовсе не скудость фольклорного танцевального фонда. И пока исследователи ставят вопросы, в традиционных обрядах, на празднествах появляются все новые и новые наигрыши – их слушают, под них танцуют, ими наслаждаются...

Напротив, музыкальный инструмент более

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ЗВУКА/СЛУХА И МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА В МУЗЫКЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

1. На материале инструментальной музыки тюркских народов нами выявляются некоторые общие закономерности в соотношении звука/слуха и музыкального инструмента, а также специфика их проявления. В анализе этой музыки используются сравнительно-типологический и сравнительно-исторический методы. Исследовательские ограничения связаны с выбором составных хордофонов, имеющих шейку и резонаторный корпус. Они занимают доминантное положение в музыкальном инструментарии тюрков и свидетельствуют об их вкладе в сокровищницу мировой музыкальной цивилизации. Анализ взаимодействия звука/слуха и музыкального инструмента предполагает обращение к данным органологии и шире – этномузыкознания, а также смежных наук, в том числе психологии музыкального восприятия, акустике и психоакустике.

2. О терминологии. Музыкальный слух рассматривается в узком и широком значении: в качестве человеческой способности, направленной на распознавание музыки, а также системы, даже совокупности систем, «каждая из которых...выбирает из всей сенсорной материи лишь свой специфический материал»¹. Кроме того, речь должна идти не просто о музыкальном слухе, а об *этнослухе*². Данное понятие, введенное И.Земцовским, дает возможность расширить наши представления о феномене музыкального слуха, включив в него этнический, социо-культурный «компонент»³. Сказанное позволяет в какой-то мере корректировать известные термины, наполняя их новым содержанием, и вводить новые.

3. О соотношении *музыкального звука и слуха*. По научным данным, исследование звука по существу предполагает

обращение к музыкальному слуху⁴. На наш взгляд, особая заслуга в перестановке этого акцента принадлежит выдающемуся русскому ученому Н.А.Гарбузову (1880–1955). Согласно его исследованиям, «не числовые отношения, а *особенности нашего слухового аппарата* ... (выделено нами. – С.У.) определяют характер организации музыкальной системы»⁵. Иными словами, объектом его внимания стал именно зонный слуховой строй, включающий целую полосу частот, реально существующую «в так называемой практике свободного интонирования»⁶.

Итак, главным в данной оппозиционной паре является музыкальный слух. Поэтому следует обратиться к анализу двух составляющих – слуха и музыкального инструмента. В свою очередь, инструмент также является эквивалентом музыкального звука.

4. О *природе* слуха и музыкального инструмента. Оба эти явления противостоят друг другу как духовное (психическое) и материальное, идеальное и реальное, субъективное и объективное. В процессе *взаимодействия* они выступают как *самопорождающая* система. Здесь возможно прямое (от слуха к музыкальному инструменту) и обратное движение.

Интерес представляет процесс перехода собственно слуховых представлений (психического, сенсомоторного) в звучащий результат – музыкальный (произведение), в том числе, и материальный (музыкальный инструмент). С одной стороны, происходит «материализация» слуховых представлений, а с другой, сам инструмент есть выражение и индикатор определенной музыкальной, а значит и *слуховой* системы⁷.

Ведущая роль отводится музыкальному слуху⁸. С ним связано творческое начало, поиск новых звучаний. Слух восприимчив к изменениям.

Напротив, музыкальный инструмент более консервативен, выступает как сдерживающий фактор. Длительно накапливая предшествующий слуховой опыт, он в большей мере выполняет

охранительную функцию. В народных музыкальных инструментах сохраняются некоторые «рудименты» прошлого музыкальной культуры, которые уже преодолены слухом. Они создают поле потенциально существующих возможностей и, по сути, являются глубинной «памятью культуры». Так, на многих составных хордофонах Центральной Азии особенно популярен кварто-квинтовый строй, используются бурдонные струны. Функции последних будут разными на казахской домбре, таджикском танбуре или азербайджанском таре.

Следовательно, музыкальный инструмент содержит в себе одно потенциально существующее звуковое пространство («модальность», по определению И.Мадиевского)⁹, музыкант творит другое, соответствующее его слуховым представлениям. Их взаимодействие способно порождать третью, качественно новую звуковую реальность. Музыкант, с одной стороны, ограничен возможностями инструмента, с другой, его слух способен их преодолевать, раздвигать. Именно формирование новой «модальности» является стимулом в развитии музыкального инструмента и слуха одновременно.

5. Среди отличительных признаков составных хордофонов отметим: а) принадлежность к наиболее сложным музыкально-акустическим системам; б) богатые выразительные возможности и способность отражать разнообразную гамму чувств; в) достаточно большой звуковой диапазон (от 2-х до 3–3,5 октав), на грифе многих щипковых хордофонов навязываются ладки (т.е. высота тона закреплена на инструменте), легкость звукоизвлечения; г) применение в качестве сольных и ансамблевых инструментов.

Специфика струнных инструментов с шейкой во многом определяется способом звукоизвлечения (используется игра смычком, щипком, с участием кистевых или пальцевых движений правой руки или плектром) и источником звука (струна). Разнообразные приемы игры предоставляют музыканту уникальные возможности непосредственно воздействовать на звук и его качество.

Как известно, струна – «древнейший тип вибратора» – предполагает «стабильность шумовых призвуков и мобильность тоновых ингредиентов звукового спектра», что «рождает естественные ассоциации с особенностями фонетического и интонационного состава речи»¹⁰. Встречаются хордофоны с разным количеством и качеством струн – волосяные, жильные (из бараньих и козьих кишок), шелковые и металлические. Они различаются по технике производства – гладкие или крученые.

Качество струны, как отчасти и способ звукоизвлечения, оказывают влияние на все параметры звука как музыкального феномена. Так, в соответствии с предложенной нами классификацией хордофоны разделены на три группы: а) «полумузыкальные», обертоновые (смычковые и щипковые инструменты с волосяными струнами); б) «музыкальные» (щипковые с жильными и шелковыми струнами); в) элитарные (щипковые плекторные с жильными и металлическими струнами)¹¹.

Речь идет и о формировании разных типов этнослуха – «полумузыкального», «музыкального», «элитарного». Степень расщепления нижнего тона, непосредственная и опосредованная связь с натуральным рядом, его сегментами позволяет нам определить их как а) обертоновый, расщепленный; б) смешанный («полурасщепленный», «полуобертоновый»); в) «тоновый», «цветистый» («четвертитоновый») типы этнослуха. Они характеризуют разные этапы в развитии музыкального звука и показательны для ряда тюркских музыкальных культур, т.е. в какой-то мере имеют наднациональный характер. Так, обертоновый тип этнослуха наблюдается у тюрков Южной Сибири и Урала (тувинцы, алтайцы, хакасы, башкиры), у которых сохранились национальные виды горлового пения, а также обертоновые инструменты (хомус, курай). Смешанным слухом обладают казахские, киргизские, отчасти и узбекские музыканты. Третий тип этнослуха показателен для музыкантов Средней Азии (узбеки, туркмены, азербайджанцы, а также таджики).

Все три типа, по существу, являются разновидностями *тембрового* слуха. Формирование последнего тесно связано с преобладанием низа над верхом музыкального пространства. Не случайно почти все составные хордофоны тюркских народов имеют слабое натяжение струн и, соответственно, низкую настройку. Если в европейском музыкальном искусстве преобладает звуковысотный компонент, то в тюркских музыкальных культурах – тембровый.

На наш взгляд, тембровый слух тесно связан и с фонетическим строем языка, речью, речевой артикуляцией. Ярким примером служит такое явление, как горловое пение. В воспроизведении обертонов здесь используются гласные и согласные фонемы.

10. Нередко одна национальная культура может быть представлена разными инструментальными традициями. Так, внутри казахской домбровой музыки существуют два региональных направления – токпе- и шертпе-кюи (западный и соответственно восточный, центральный, отчасти южный Казахстан). Указанные *региональные*, а значит, и *слуховые* особенности сформированы на этногенетическом уровне. Как известно, в этногенезе казахов, проживающих на территории указанных регионов, принимали участие роды и племена, имеющие разный слуховой опыт. Он нашел отражение в функционировании двух видов домбры и во многом предопределил жанрово-стилевые различия в музыке, а также в приемах исполнительства.

1 Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: 1988. С. 172. В последнем случае речь идет о разных видах слуха, фиксируемых в терминах – мелодический, гармонический, ритмический, ладовый тембровый, интонационный и т.п.

2 Земцовский И.И. Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 11.

3 В реальной музыкальной практике мы сталкиваемся с различными типами этнослуха. Известно, что современная теория музыки – это, прежде всего, теория европейского музыкального слуха.

4 Кузнецов Л.А. Акустика музыкальных инструментов. Справочник. М., 1989. С. 46, 58; Алдошина И.А. Тембр // Звукорежиссер. 2001. № 2–4.

5 Рагс Ю.Н. Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения: Исследование. М., 1999. С. 159.

6 См.: Рагс Ю.Н. Там же. С. 159.

7 Он характеризует определенный тип этнослуха (согласно И.Земцовскому) как антропо- и социо культурного феномена, а также может отражать слуховые представления диалектной, конфессиональной группы, рода, ряда племен, того или народа и даже этнокультурной общности, тесно связанные с определенным этапом в развитии музыки как вида искусства.

8 Анализируя музыку, «мы изучаем (или обязаны изучать) природу, работу и судьбу музыкального слуха. Все проблемы и все аспекты этномузыкального знания словно нанизаны на слух как на свою сердцевину» (см.: *Земцовский И.* Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 11).

9 См.: *Мацневский И.В.* О полимодальности звуковой организации традиционной инструментальной музыки // Инструментоведение: Молодая наука. СПб, 1998. С. 50–51.

10. *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. М., 1988. С. 23.

11. См. подробнее: *Утегалиева С.* Хордофоны Центральной Азии: опыт классификации // Духовное развитие общества: Музыка и наука: Материалы международной научно-теоретической конференции. Алматы, 2002. С. 40–46.

Фаик Челеби

(Санкт-Петербург)

РАЗНОВИДНОСТИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ДЕРАМЕДОВ

Дерамеды – инструментальные пьесы со строго организованным метроритмом – являются структурным компонентом азербайджанского дастгяха. Пять-десять мугамов (одночастных вокально-инструментальных произведений со свободным метроритмом импровизационного характера) с разными или близкими ладовыми основами в объеме 2,5 – 3 октав, выстраиваясь один за другим (при этом каждый из них имеет более высокую

тональность относительно предыдущего), образуют циклическую композицию – *мугамный дастгях* (или просто *дастгях*). Любой из этих мугамов в составе дастгяха, кроме своего жанрового (мугам) и собственного («Раст», «Афшар» и т.д.) названий, получает общефункциональное название *шобе* (букв. «отдел»).

Первый из мугамов-шобе, имеющий наиболее низкое звуковысотное положение, считается главным в дастгяхе и получает особое функциональное название *мае* (букв. «основа»).

Дастгях получает название от названия своего мае. Например, дастгях, у которого главным шобе-мае является мугам «Раст», называется дастгях «Раст» и т.д.

После каждого мугама-шобе дастгяха исполняется относящийся к этому шобе *ренг* – инструментальная пьеса со строгим метроритмом, которая имеет ту же ладотональную основу, что и то шобе, к которому она относится. Затем следует очередное шобе дастгяха, и потом опять ренг и т.д. В результате ренги оказываются между шобе дастгяха. Для каждого мугама-шобе существует множество ренгов, но во время исполнения дастгяха выбирается только один из них.

Дерамед отличается от ренга двумя признаками: функцией и музыкальной формой.

Форма здесь, как и в ренгах, непосредственно связана с функцией. Если ренг звучит между шобе дастгяха, то дерамед исполняется в его начале. В отличие от ренга, дерамед относится не к одному определенному шобе, а ко всему дастгяху и выполняет функцию вступления к дастгяху. Отсюда и его второе (кроме жанрового обозначения), более общее название – *мукаддима* (букв. «вступление»).

Являясь своеобразной увертюрой к дастгяху, дерамед получает свое название от него. Например, дерамед дастгяха «Нава» называется «Нава дерамеди», т.е. дерамед «Нава», дерамед дастгяха «Чаргях» называется «Чаргях дерамеди», т.е. дерамед «Чаргях» и т.д.

Бытует множество дерамедов к одному и тому же дастгяху, но во время исполнения дастгяха играет только один из них. Тарист (ведущий музыкант в мугамном трио, которое состоит из тариста, кеманчиста и ханенде-певца; последний играет еще и на гавале-бубне при исполнении дерамеда и ренгов) выбирает тот дерамед, который наиболее соответствует определенной коммуникативной ситуации. При этом каждый тарист имеет в своем мелодическом багаже определенный набор наиболее любимых им ренгов и дерамедов, которые и исполняет чаще других. При выборе дерамеда для исполнения в дастгяхе тарист учитывает и желание ханенде, т.е. играет тот дерамед, который особенно нравится певцу. Аккомпаниатор идет на такую уступку, если даже избранный певцом дерамед ему не «по душе»: инструменталист всегда должен содействовать успеху певца.

Дерамеды, как и ренги, исполняются также вне дастгяха, т.е. самостоятельно, для слушания.

Собранные нами в течение долгих лет образцы дерамедов позволяют выделить три их разновидности, отличающиеся друг от друга по определенным признакам.

Беюк дерамед (букв. «большой дерамед») – дерамед первого вида – по объему значительно превышает ренг. Если каждый ренг отражает ладоинтонационное содержание того мугама-шобе, вслед за которым он исполняется, или же ладоинтонационные особенности не только предшествующего, но и одного или двух последующих мугамов-шобе дастгяха, то в беюк дерамеде воплощаются основные черты мелодического содержания нескольких (от трех до шести и больше) мугамов-шобе, включенных в дастгях.

Беюк дерамед в лаконичной форме и в рамках четкого метроритма дает общее представление о ладо мелодическом каркасе дастгяха, в музыкально-психологическом плане он настраивает слушателя на восприятие композиции в целом. Иными словами, эта своеобразная увертюра относится не к одному му-

гаму-шобе, а к дастгяху в целом, и по этой же причине свое название получает от соответствующего дастгяха.

Во всех исследованиях, где так или иначе упоминается азербайджанский дерамед, речь идет именно о беюк дерамеде, так как другие виды дерамедов пока что остаются вне поля зрения исследователей.

В азербайджанском музыковедении существует мнение, что дерамед отражает ладоинтонационные особенности всех шобе дастгяха. На самом же деле в дерамеде дается общая характеристика ладоинтонационного содержания не всего дастгяха, а лишь нескольких (от трех до шести, иногда и более) его шобе. Но отметим, что обязательным для беюк дерамеда является отражение в нем главного шобе дастгяха, т.е. мае.

Беюк дерамеды преимущественно оттеняют более крупные, более значительные шобе дастгяха, которые играют основную роль в формировании композиции (хотя небольшие шобе дерамед тоже может оттенять). В тех дерамедах, где шобе соответствующего дастгяха отражаются более или менее «аккуратно», отражаются они в большинстве случаев в том порядке, в котором эти шобе следуют одно за другим в дастгяхе. Но далеко не всегда!

Беюк дерамеды обычно имеют несколько торжественный, величавый характер, исполняются в неторопливом темпе и обладают внутренней сдержанностью. Преобладают размеры 2/4 и 4/4.

Дерамеды второго вида, известные под названием *юнгюль* или *орта дерамедов* (букв. «легкие» или «средние» дерамеды), можно считать особыми разновидностями беюк дерамедов. Дерамеды второго вида имеют следующие характерные особенности:

а) в большинстве случаев они строятся в натуральном ладу. Лад главного шобе дастгяха-мае, на котором основывается дерамед с диапазоном 1,5 – 2 октавы, в течение всего дерамеда не допускает никакой альтерации и тем самым не отражает ни одного из ладотонально-контрастных шобе;

б) в этих дерамедах обычно отражаются мае и те шобе дастяха, которые имеют ту же ладовую основу, что и мае;

в) в юнгюль (орта) дерамедах мае отражается своеобразно. Мае дастяха, как и любой мугам, состоит из законченных музыкальных построений – *гуше*, а первое гуше каждого мугама является, если можно так сказать, обликом этого мугама, его «визитной карточкой». Это гуше образуется путем опевания близких к тонике ступеней лада. В беюк дерамедах первое гуше мае отражается ярко и отчетливо. В юнгюль дерамедах же в большинстве случаев первое гуше мае не отражается, а отражаются обычно срединные гуше, охватывающие ладовую периферию.

В силу того, что эти дерамеды построены в ладу главного шобе-мае и в большинстве случаев не отражают ладотонально-контрастные шобе дастяха, то они в целом пропитаны духом мае.

г) Эти дерамеды, как правило, по объему бывают меньше, чем беюк дерамеды. Их можно считать среднеобъемными.

Нужно обязательно учесть, что данные дерамеды получают настоящие названия в сравнении с беюк дерамедами и считаются юнгюль (легким) или орта (средним) относительно беюк (большого) дерамеда. Отдельные образцы орта дерамедов по своему объему ближе беюк дерамедам, хотя по всем остальным признакам отличаются от них.

Возникновение орта (юнгюль) дерамедов связано с объективными причинами. Во второй половине и особенно в последней четверти XIX века азербайджанские мугаматисты начинают выходить на сцену. Они выступают не только на специальных концертах, но играют и поют в театре между актами драматических спектаклей. Уже на рубеже XIX и XX веков выступление на сцене для азербайджанских мугаматистов стало обычным явлением. Концертная, сценическая жизнь требовала недолгого исполнения дастяхов (тогда как в специальных музыкальных меджлисах-собраниях каждый дастях звучал в течение 2–3 часов и более). Поэтому, с одной стороны, беюк дерамеды игра-

лись с сокращениями (что не всегда приятно для самого музыканта, да и знатокам есть повод его покритиковать), с другой стороны, возникали среднеобъемные дерамеды – юнгюль дерамеды. Концертная деятельность мугаматистов стала основной причиной появления юнгюль дерамедов. Известно, что во второй половине XX века мугаматисты на концертной эстраде выступают больше, чем в специальных музыкальных собраниях. Не случайно именно в этот период юнгюль дерамедов создается больше, чем беюк дерамедов.

В азербайджанском мугамном искусстве бытует еще одна разновидность дерамеда под названием *кичик дерамед* (букв. «малый дерамед») или *бала дерамед* (в том же значении). В отличие от беюк дерамеда, кичик дерамед не отражает ладоинтонационных особенностей нескольких шобе дастгяха (и тем самым не соответствует понятию дерамеда) и значительно короче первого (с этим связано и его название).

Кичик дерамед – особый вид дерамеда, форма которого связана с бардаштом – важным структурным компонентом дастгяха.

В дастгяхе главному шобе-мае предшествует небольшой мугам-шобе, который, кроме своего собственного названия (например, «Новруз-ревенде» в дастгяхе «Раст»), носит и особую функциональное название *бардашт* (букв. «начало»). Бардашт имеет ту же ладовую основу, что и мае, но звучит на октаву выше и выполняет функцию вступления к дастгяху.

Таким образом, дастгях имеет два вступительных раздела – мукаддима: 1) мукаддима со строгим метроритмом, исполняющийся в сопровождении ударного инструмента – дерамед и 2) мукаддима со свободным метроритмом, мугамное мукаддима – бардашт.

Бардашт в целом состоит из двух частей: основы бардашта и его спуска, который приводит от бардашта к мае. Спуск берет свое начало с тоники (или с одной из окружающих ее ступеней) бардашта и завершается на нижней октаве, в регистре и на тонике мае. Только после этого начинается развитие мугамного цикла.

Кичик (бала) дерамед начинается в регистре бардашта и постепенно движется к регистру мае. На высотном уровне мае могут появиться одно или два небольших законченных построения, но не всегда. Затем появляется подъем в виде восходящей секвенции или гаммообразного хода, который приводит к регистру и тонике бардашта, где и завершается дерамед. Последние один или два мотива кичик дерамеда исполняются в замедленном темпе, и завершается композиция на тонике бардашта с фермой на ней. Вслед за дерамедом звучит бардашт.

Кичик дерамеды по музыкальной форме более близки к ренгам, нежели к дерамедам. Однако эта своеобразная разновидность дерамеда возникла в связи с вокально-инструментальным исполнением бардашта и рассчитана на тех ханенде, которые начинают петь дастгях непосредственно с бардашта.

В музыковедении распространено явно ошибочное мнение, будто бардашт может быть только сугубо инструментальным. Между тем, у бардашта любого дастгяха существует вокально-инструментальная версия, и она является основной. Иной вопрос, что современные ханенде поют бардашт не часто. Однако отметим, что, начиная с Джаббара Карягды оглы (1861–1944) до Алима Касимова (1957), все выдающиеся ханенде Азербайджана прославились пением бардашта. Для того, чтобы петь бардашт, требуется высокий голос и совершенная техника, и за это берется не каждый ханенде.

Нужно отметить, что после любого дерамеда ханенде может начать свое исполнение с бардашта. Однако безупречность, «интеллигентность» исполнения требует в этом случае специального соответствующего дерамеда – дерамеда, приводящего к бардашту. Ибо величие музыки всегда скрывается в деталях.

Кичик дерамеды чаще исполняются в живом, игровом темпе. Большинство из них имеет шестидольный размер. Но встречаются также кичик дерамеды в умеренном темпе.

У азербайджанских мугаматистов существует еще и понятие *бидж дерамед* (бидж – букв. «незаконнорожденный, внебрачный ребенок»). В народе бидж означает также «хитрый». В переносном смысле по отношению к слову «дерамед» это означает не настоящий, не подлинный.

В том случае, когда исполнение мугамных разделов нужно начать как можно скорее (например, из-за нехватки времени), к дастгяху вместо настоящего дерамеда в качестве вступления играется небольшой ренг или подходящая для данной цели небольшая танцевальная мелодия. Это делают для того, чтобы в начале дастгяха было хоть и небольшое, но регулярнометрическое инструментальное вступление, которое исполняется в сопровождении ударного инструмента. К этому приему прибегают чуткие мастера, дабы не нарушить строения дастгяха.

Подобные вступительные мелодии называют еще и *яланчы дерамед* (букв. «дерамед-обманщик» или «не настоящий дерамед»).

За этими не очень лестными названиями стоят, как правило, великолепные мелодии. Правда, нужно учесть, что настоящие названия относятся не к самой мелодии исполняемого вступления, а к его музыкальной форме, которая не оправдывает себя как дерамедная форма. Если вспомним определение выдающегося ученого Е.В. Гиппиуса: жанр – это функция, реализованная в структуре, то увидим, что в бидж дерамедах функция реализуется в нетрадиционной для жанра структуре, т.е. бидж дерамед оказывается вне жанра. Это хорошо знают и сами мугаматисты и поэтому пользуются соответствующими терминами.

ИНСТРУМЕНТ ДАФФ И ФОРМЫ ЕГО БЫТОВАНИЯ
В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ПАМИРЦЕВ

ДАФФ (даф, дуфф, дуф) – ударный инструмент типа бубна, который был известен уже в Древнем Египте и Месопотамии. Он является местной разновидностью дойры¹, получившей широкое распространение у таджиков долинных районов и узбеков. *Даф* – единственный представитель мембранофонов на Памире, который представляет собой широкий обруч с продолговатыми выемками, куда вставляются квадратные жестяные пластинки, называемые *зул*. *Даф* обтягивают с одной стороны шкурой козла, барана или 4-6 месячного телёнка, что сближает последний с мембранным музыкальным инструментом бубном многих народов мира. Звуки извлекаются посредством ударов пальцами по его кожаной мембране.

В народном искусстве памирцев существует четкое разделение женской и мужской традиции, которые выступают как две составные памирской культуры. Для каждой из них характерны свои музыкальные инструменты, жанры и формы их бытования. Они выполняют разные функции в социальной жизни общины.

Даф связан с женской традицией музицирования, которая находит выражение в свадебном, родильном и похоронном обрядах. Она выражается в двух исполнительских формах – инструментальной и вокальной. Рассмотрим первую из них. На свадьбе – это сугубо инструментальное исполнительство, представляющее собой самобытную и характерную форму женского ансамблевого музицирования на Памире.

Женщины играют на *дафе* стоя и преимущественно на открытом воздухе. Как правило, в роли аккомпаниаторов женщины не выступают, а являют собой характерную и весьма архаичную форму инструментальной памирской музыки, именуемой *дафзэд* –

«игра на *дафах*». Обычно женщины объединяются в ансамбли из четырех и более человек. Иногда их количество достигает десяти. Эти типичные камерные ансамбли народной музыки включают три вида *дафов*, которые различаются размерами. Начинает *даф*, называемый *гардинец* (*гардонак*, *гардондан*). У него наиболее сложная партия. Затем к нему присоединяется второй *даф* – *зибдаф* (*свордаф*) несколько меньших размеров. У этого *дафа* тоже своя партия. И в самую последнюю очередь вступает третий, самый малый по объёму *духул* (*давул*), после чего следует совместная игра на всех трёх видах *дафов*. Подключаясь к игре поочерёдно, они образуют полиритмическую и политембровую музыкальную ткань. В результате получается полифония ритмов разных партий и комплементарность ритмики в целом.

В *дафзэд* нет ни второстепенных, ни вторящих партий; скорее можно говорить о взаимодополняемости. Каждый музыкант стремится выявить свой ритмический рисунок, подчеркнуть индивидуальный тембр своего инструмента, отчетливо провести свою линию в ансамбле. В исполнении *дафзэд* участвуют мастера, обладающие знанием и безошибочным чувством ритма. Здесь возникает интересная аналогия с литовской многоголосной инструментальной сугартинес. Как и *дафзэд*, сугартинес характеризует постоянная дробная ритмическая пульсация. При этом каждый голос, т.е. комплекс повторяемых отдельных ритмических формул, должен быть отлично освоен музыкантом. Здесь присутствует комплекс взаимодополняющих рядов, исполнение которых требует мастерства и особого чувства формы при совместном музицировании.

В родильной обрядности женская традиция музицирования проявляется в двух формах музицирования – инструментальной и вокальной. Рассмотрим инструментальную форму. Женские инструментальные ансамбли *дафов* выступают на празднествах, устраиваемых по случаю рождения ребенка, исполнения ему сорока дней и года.

На похоронах игрой на *дафах* женщины и девушки провожают умершего в последний путь (соответственно, звучат похоронные ритмы). Такое инструментальное исполнительство имеет две функции. Первая – сигнальная: пронзительной игрой на *дафах* девушки и женщины оповещают село о предстоящем событии, отмечают переход участников обряда с места на место, извещают о начале и окончании соревнований². Под звуки *дафов* происходит награждение победителей – участников соревнований. Во второй функции игра на *дафах* выступает при сопровождении свадебного поезда жениха. И в том, и в другом случае на *дафах* звучат свадебные ритмы.

Другая функция игры на *дафах* – чисто развлекательная: по вечерам, особенно в зимнее время, женщины собираются и в тесном кругу танцуют, аккомпанируя себе на *дафе*.

Инструмент *даф* связан и с мужской традицией музицирования, которая наиболее ярко проявляется в свадебном обряде, где мужчины исполняют обрядовые и необрядовые песни, сопровождая свое пение игрой на *дафе*. Помимо свадьбы, они играют на *дафе* во время мужских собраний. Функционально такое исполнение является сопровождением к танцу или песне.

Таким образом, инструмент *даф* присутствует как в женской, так и мужской традициях музицирования, где получает различные формы реализации. В женской традиции – это чисто инструментальная, представляющая самобытную форму ансамблевого исполнительства – *дафзэд*, и в мужской – вокально-инструментальная в виде обрядовых и необрядовых песен в сопровождении *дафа*.

¹ Подробнее об этом см.: *Беляев В.М.* Музыкальные инструменты народов СССР // Советская музыка. 1937. № 10–11; *Вертков К., Благодатов Г., Яновицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975; *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980; *Кароматов Ф.* Узбекская инструментальная музыка. (Наследие). Ташкент, 1972; *Кароматов Ф., Нурджанов Н.* Музыкальное искусство

Памира. М., 1978. Кн. 1.; Каталог коллекции музыкальных инструментов народов Центральной Азии А.Ф.Эйхгорна. СПб., 1885 и мн. др.

2 Подробнее об этом см.: Юсуфи Г. Памирская свадьба: Ритуал и музыка: Лекция по курсу «Музыкальная культура народов мира». М., 2003; Юсупова Г. (Юсуфи Г.) Дафф и его место в обрядности памирцев // Вклад иранских народов в развитие мировой цивилизации: История и современность: Материалы тезисов Международного симпозиума. Душанбе, 1992.

Диана Лескай-Меренсио
(Санкт-Петербург)

АФРО-КУБИНСКАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА НА ПРИМЕРЕ ОБРЯДОВЫХ TAMBOR И BEMBÉ В РЕЛИГИОЗНОЙ СИСТЕМЕ SANTERIA

Музыкальная культура на Кубе сформировалась, главным образом, в результате слияния африканской и испанской культур. Это напрямую связано с особенностями заселения страны, которое происходило в процессе колонизации и вывоза рабов из юго-западной части Африки в период с XVI по XIX столетия. Испанские корни на Кубе связаны с привнесением элементов, восходящих к культурным традициям Галиции, Андалусии, Каталонии, а также культуре басков. О музыкальной культуре индейцев, населявших остров до прихода Христофора Колумба, сохранилось мало свидетельств, поскольку к XVI веку они были практически полностью уничтожены завоевателями.

Предметом исследования являются инструментальные и вокально-инструментально-хореографические формы обрядовых церемоний **Tambor** (исп. «барабан») и **Bembé** (yoguba: «праздник»), принадлежащих на Кубе религиозной системе Santeria. Ее истоки находятся в далеком прошлом культурных традиций африканского народа yoguba. Основным признаком, отличающим эти религиозные акции в системе Santeria, является музыкальный инструментарий и песнопения, обслуживающие обрядовое действие. На обеих церемониях используются барабаны с дифференцированной высотой звука (звуковысотные возможности инструментов играют важную роль) и один идиофон. Церемония

Tambor исполняется с тремя барабанами *batá* в сочетании с небольшим шумовым музыкальным инструментом типа маракаса – *acheré*. На церемонии Vembí используются два барабана *conga* и колокол – *campana*. На барабанах *batá* и *congas* играют, ударяя по мембране кистями рук и пальцами.

Материал работы составляют аутентичные видео- и аудио-записи, полученные в результате экспедиционных поездок автора на Кубу летом 1999, 2000 и 2003 гг. Церемония Vembí была зафиксирована в местности El Caney в ходе проведения общинного праздника, церемония Tambor была записана в городе Сантьяго де Куба от семейного ансамбля.

Фольклорные тексты, включенные в церемонии Tambor и Vembí, связаны с двумя жанровыми разновидностями: «*Oru Seco*» (исп. «сухой разговор») – жанр инструментального фольклора, зафиксированный в системе церемонии Tambor, и «*Oru Cantado*» (исп. «песенное произнесение») – жанр вокально-инструментально-хореографического фольклора, зафиксированный в системе церемоний Tambor и Vembí. Инструментальные композиции в жанре *Oru Seco* характеризуют начальную часть ритуального действия, связанную с приглашением божеств на церемонию. Основным средством выразительности в *Oru Seco* является ритмика, способ воплощения которой связан с ансамблевой игрой на музыкальных инструментах. Фольклорные тексты *Oru Cantado* звучат во второй части ритуального действия и выполняют функцию последовательного обращения к божествам и их величания. *Oru Cantado* включает три вида творческой деятельности – пение, игру на инструментах, пляску.

Внешне барабаны *batá* напоминают форму древних песочных часов: по обе стороны долбленного корпуса инструмента закреплены мембраны разного диаметра, дающие различные по высоте звуки. По рассказам мастера по изготовлению барабанов П. Борхаса, мембраны должны быть выполнены из тонкой кожи, поэтому для их изготовления выбирается шкура козла, теленка

или лошади. Мембраны закрепляются на деревянном корпусе инструмента при помощи кожаных (позже – металлических) оброчей, соединенных между собой кожаными ремнями. Внутреннее пространство барабанов, закрытое с обеих сторон двумя мембранами, представляет собой резонирующую полость. Явление резонанса или отзвука в каждой мембране под воздействием вибрации способствует получению своеобразной тембральной и звуковысотной окраски тонов. По мнению Ф. Ортиса, это заставило африканцев верить, что внутри каждого барабана содержится тайная речь.

При игре барабаны могут размещаться на коленях исполнителя, при этом для фиксации их крепко связывают ремнями под бедрами. При необходимости передвижения барабаны подвешивают на шею. Три барабана *batá* отличаются по размерам. Малый барабан называется *Okonkolo*, средний – *Itotele* или *Segundo* (исп. «второй»), большой – *Iya*. Последний занимает центральное место в ансамбле. Исполнители называют его «матерью» барабанов, а играть на нем должен самый опытный музыкант в ансамбле, которого называют *olubata* или *akpuataki* (yoɔɔba: «глава», «руководитель»). Общая звуковая палитра ансамбля барабанов характеризуется одновременным сочетанием тембров шести разновысотных мембран.

Существует богатая палитра приемов игры на барабанах *batá*: удары фалангами пальцев или ладонями. Имеет значение и место удара: по центру мембраны или по краю. Шесть настроенных мембран *batá* дают восемь различных звуков, семь из которых имеют определенную высоту, и один тон ее не имеет. Низкая мембрана барабанов (*enu*) находится в правой руке исполнителя, высокая (*chacha*) в левой.

Принято считать, что односторонние барабаны *congas* – поздние инструменты, произошедшие от барабанов *batá*; сегодня их прототипом считаются барабаны *iyesa*, принадлежащие одноименному нигерийского племени на Кубе, а также барабаны

bembe, которые свое время использовались на Кубе на церемониях *Bembe* среди представителей *lucumi*.

Долбленный корпус барабана *conga* в высоту составляет 70–80 см, диаметр – 30-40 см. С одной стороны корпуса железным обручем закрепляется мембрана, с другой стороны полость остается открытой для резонирования. При игре барабан стоит на полу перед сидящим на стуле исполнителем. Мембрана находится на уровне согнутых в локтях рук барабанщика; для того, чтобы звук выходил через открытое отверстие внизу корпуса инструмента, барабан чуть наклоняют в сторону или укрепляют на подставке.

Ансамбль составляют два исполнителя, один из которых играет на барабане с низкой мембраной (*Tumba*), а другой с высокой (*Qinta*), интервал настройки мембран – кварта; при игре на барабанах *congas* можно извлечь 6 различных звуков.

Существует несколько разновидностей нотации музыки, звучащей на барабанах *batá* и *conga*. Так, буквенная и графическая нотации отражают лишь систему различных ударов, воспроизводимых при игре на барабанах посредством того или иного исполнительского приема. В нотолинейной нотации, разработанной Фернандо Ортисом, осуществлена попытка зафиксировать темброво-ритмические и звуковысотные свойства.

Преобладание ударных над другими видами традиционных музыкальных инструментов характеризует всю африканскую музыку, что непосредственно связано с огромной ролью ритма в данной культуре. Его характеризуют: свободное соотношение долей внутри ритмического построения при наличии четкого метрического ощущения; подвижность границ между двудольными и трехдольными размерами; значительная роль синкопированных ритмов.

Анализ ритмического строения инструментальных и вокально-инструментально-хореографических форм афро-кубинского фольклора связан с выявлением самостоятельных ритмических образований в инструментальных партиях – ритмоформул, со-

ставляющих стилевую специфику афро-кубинского фольклора. В основе всех ритмов, звучащих на Кубе, лежит формульная ритмическая модель, называемая *clave*. Ритмоформула *clave* имеет несколько видов, она может включать в себя 5 или 7 ударов, которые группируются в системе равномерной (двух- или трехдольной) пульсации.

Ритмоформула *clave* имеет важнейшее значение в инструментальных и вокально-инструментальных композициях. С одной стороны, *clave* выполняет функцию метрической пульсации. С другой стороны, двутакт *clave* выступает как организующий компонент формы в целом, поскольку именно *двутактовая группировка ритмических единиц* является генеральным принципом структурирования песенных и инструментальных форм *Tambor* и *Vembé*: с периодом *clave* вертикально соотносятся как вокальная партия (музыкальные строки, организованные на основе принципа квадратности), так и партии барабанов (двутактовые ритмические периоды). Таким образом, систему ритмической организации изучаемых афро-кубинских музыкальных текстов можно определить как *равномерно-акцентную или тактометрическую*.

В основе ритмических партитур *Ogu Seco* и *Ogu Cantado* лежит система типовых ритмических фигур, восходящих к ритмоформуле *clave*.

Ритмоструктура барабанных партий *batá* и *congas* складывается на основе сочетания собственно *ритмического ряда* (соотношение долгих и кратких длительностей, упорядоченное метром), *звукорысотных* и *динамических характеристик*, связанных с приемами игры (координация динамических акцентов и тонов барабана). В рамках настоящей работы мы ограничимся лишь некоторыми примерами.

1. *Высотно-динамическое акцентирование сильных долей такта в процессе оstinатной ритмической пульсации* (slep-удары на первую и четвертую доли такта).

2. *Высотно-динамическое акцентирование слабых долей такта* (слеп-удары на вторую и пятую доли такта в размере 6/8): а) в синкопированных ритмических фигурах (усиление эффекта синкопы) б) в равномерных шестидольных ритмических фигурах (создание синкопы).

Наиболее характерные ансамблевые сочетания барабанов – два в ансамбле *conga* и три в ансамбле *batá*, дополненные инструментом, выполняющим функцию *clave* (*campana* или *achere*). При этом принципы дифференциации инструментов в ансамбле *conga* и *batá* являются сходными.

Барабаны *Okonkolo* и *Conga* выполняют функцию метрической пульсации, исполняя однотактовую ритмическую фигуру, неизменную на протяжении всего музыкального текста.

В ансамбле барабанов *bató* барабаны *Itotele* и *Iya* играют в паре. Ритмические фигуры этих инструментов представляют собой вариантно повторяемые двутакты. При этом наибольшее количество ритмических вариантов встречается в партии *Iya*, технически наиболее сложной. Барабан *Iya* выполняет регулирующую функцию в ансамбле, фиксируя смену различных частей инструментальной формы. В ансамбле барабанов *congas* функцию *Iya* выполняет низкий барабан *Tumba*, – все варианты ритмоформул связаны с партией именно этого инструмента. В некоторых случаях партия *Tumba* совпадает с партией *campana*.

В процессе совместного исполнения барабаны *Iya* и *Itotele* «разговаривают» (буквально: один «задает вопросы», а другой «отвечает»). Помимо этого, барабаны обладают возможностью «произносить» группы слов и отдельные фразы путем темброво-ритмических построений. Такие ритмы посвящены каждому из божеств и имеют определенные названия на языке *yoruba*. Так, слова «*la-lu-ban che*» (ла-лу-бан-че) на языке *yoruba* обозначают примерно следующее: «Чтобы быть уверенным, играй, чтоб Элегуа сделал свою работу и открыл дорогу». Благодаря возможности темброво-ритмического воплощения вербального текста

(слов, фраз) на барабанах *batá* и сложилось устоявшееся мнение о том, что эти барабаны «говорят».

В нашей экспедиции также удалось зафиксировать эпизод, связанный с «произнесением» барабаном отдельных слов. Исполнитель на барабане *Itotele* продемонстрировал варианты исполнения ритмической формулы, ассоциирующейся с выражением «*kogu-kogu*».

Способы построения инструментальной композиции в *Ogu Cantado* и *Oru Seco* являются сходными. Логика развертывания формы непосредственно связана с функцией барабанов, с особенностями ритмического варьирования в партиях различных инструментов, и, прежде всего – в партии *Iya*. Вслед за Дж. Амирой и С. Корнелиусом мы выделяем четыре основных раздела формы – законченных музыкально-ритмических построений (2–6 тактов), организованных на основе точного или варьированного повтора двутактового ритмического периода, имеющих различное функциональное наполнение: *entrance* (вступление), *section* (часть), *variation* (вариация), *conversation* (разговор).

Валерий Яковлев

(Казань, Татарстан)

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЭТНОИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА

Неотъемлемым компонентом традиционной культуры, относящимся к одному из древнейших видов народного искусства, являются *традиционные музыкальные инструменты*. История их формирования и развития неразрывно связана с историей формирования и развития этносов, процессами межэтнического взаимодействия. Конструкция, тембро-акустические, исполнительские возможности музыкальных инструментов отражают социокультурную, этническую, природно-географическую среду их бытования, художественные вкусы, мастерство их создателей и исполнителей.

Традиционный музыкальный инструментарий – часть народной жизни, с присущими ей ценностями, верованиями, представлениями, отношением к окружающей действительности, нормами, правилами, стереотипами поведения и т.д.

Традиционные музыкальные инструменты, в силу своей многомерности (с одной стороны, компонент материальной, с другой – духовной культуры), являются одним из сложных и многоплановых объектов изучения. Они входят в сферу научных интересов инструментоведов и этноинструментоведов, искусствоведов, музыковедов, историков, археологов, этнографов (этнологов), социологов, акустиков, материаловедов и многих других специалистов. Каждая наука, каждое научное направление (сравнительно-историческое, сравнительно-этнографическое, историко-генетическое, морфологическое, социологическое, археологическое, органо-логическое и т.д.) задает свой вектор поиска, свой угол зрения на исследуемый объект. Искусствоведы обращают внимание, прежде всего, на художественно-эстетическую природу традиционных музыкальных инструментов, музыковеды – на их ладовые, темброво-акустические, выразительные особенности. Этнографы, историки, археологи вникают в глубинные проблемы происхождения традиционных музыкальных инструментов, выявляют закономерности исторического развития традиционного инструментария и в целом народной музыкальной культуры.

Научная значимость получаемых в ходе таких исследований результатов несомненна. Вместе с тем трудно говорить о реализации методологически важного принципа целостности, всесторонности при изучении рассматриваемого объекта. Характерно, что в современных гуманитарных науках все чаще ставится вопрос о необходимости полидисциплинарных (комплексных) исследований. Комплексный подход располагает большими эвристическими возможностями и при изучении традиционных народных музыкальных инструментов. Данный кон-

текст интегрирует результаты и подходы целого ряда отмеченных выше направлений.

Одной из перспективных, по нашему мнению, наук, широко использующих комплексный подход при изучении традиционных музыкальных инструментов, является *историческое этноинструментоведение*.

Понятие «историческое этноинструментоведение» используется в настоящем докладе в отличие от категории «*этноинструментоведение*», которая уже широко вошла в современные научные исследования. Последнюю категорию в научный оборот ввел в самом начале 80-х гг. XX века доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств И.В. Мациевский. При этом он подчеркнул, что этноинструментоведение как наука только лишь складывается и, по справедливому замечанию зарубежных ученых О. Эльшека и Э. Штокмана, представляет собой «молодую научную дисциплину», в которой методология, научный аппарат, общие принципы, задачи, цели недостаточно ясны и четко не выработаны¹. В дальнейшем категория «этноинструментоведение» получила уточнение в работах Р.Б. Галайской применительно к русскому музыкальному инструментоведению².

Очевидно, что период становления является неизбежным для каждой новой научной дисциплины, каждого нового научного направления. Его не может миновать и историческое этноинструментоведение. Вместе с тем очевидна также необходимость и эвристическая значимость расширения методологического, понятийного аппарата исторического этноинструментоведения, как и любой другой науки. Характерно, что новые категории «музыкальное этноинструментоведение», «историческое инструментоведение» ныне используются соответственно в современной этномузыковедческой науке и в музыковедческой, и в искусствоведческой науках³.

Следует подчеркнуть: историческое этноинструментоведение выступает как междисциплинарная отрасль знания, находящаяся на стыке этнографии и этноинструментоведения. Говоря о необходимости такого синтеза, немецкий музыковед, профессор, председатель инструментоведческой группы Международного совета народной музыки Эрих Штокман подчеркивал: «Этнография и инструментоведение, которые в одинаковой степени должны принимать участие в исследовании народных музыкальных инструментов, до сих пор лишь робко и большей частью независимо друг от друга подходили к изучению европейских народных музыкальных инструментов. При этом в первом случае превалировала социологически-этнографическая точка зрения, во втором – музыковедческая. Лишь изредка имело место сочетание обоих направлений. Тем самым, однако, исследователи лишались возможности распознать особые разновидности народных музыкальных инструментов. Я считаю, что в дальнейшем этнография и музыковедение не должны действовать раздельно. Они должны объединяться для того, чтобы найти методы, при помощи которых можно было бы раскрыть специфический характер народных музыкальных инструментов и выявить те особые признаки, которые свойственны лишь им обоим»⁴.

Вместе с тем историческое этноинструментоведение имеет свою специфику. В отличие от других научных дисциплин, оно нацелено на рассмотрение этого инструментария в хронологической последовательности, в «живом» процессе становления, формирования, развития и функционирования. Комплексный подход приобретает особое значение для исторического этноинструментоведения при изучении многообразных связей традиционного музыкального инструментария с этническими, этнокультурными процессами, с процессами межэтнического взаимодействия, с различными сторонами жизнедеятельности народов, присущими им типами и формами организации этой жизнедеятельности, хозяйственно-бытовым укладом, мироощущением. При этом этничес-

кие особенности традиционных музыкальных инструментов в их многообразных, в том числе функциональных, проявлениях выступают здесь в качестве основного ориентира.

В настоящем докладе предпринята попытка рассмотреть некоторые актуальные проблемы исторического этноинструментоведения как науки.

1 *Мацевский И.В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (К насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С.143–144.

2 *Галайская Р.Б.* Коротко о зарождении и развитии русского музыкального этноинструментоведения // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов: В 2 ч. М., 1987. Ч. 1. С. 216.

3 *Галайская Р.Б.* Указ. соч. С. 216; *Сапонов М.А.* Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М., 1996. С.145.

4 *Штокман Э.* Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (Handbuch) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. М., 1987. Ч.1. С. 43.

Игорь Богданов
(Москва)

КОСМОС – ЗВУЧАЩИЙ «ИНСТРУМЕНТ»?¹

Обратимся к истории. Вспомним, например, гениального Пифагора, который еще в VI веке до н.э. учил, что космос представляет собой «гармонию» ряда небесных сфер, вращающихся вокруг Земли (1. Луна, 2. Солнце, 3. Венера, 4. Меркурий, 5. Марс, 6. Юпитер, 7. Сатурн, а также «неподвижные» звезды), каждая из которых «настроена» на определенный музыкальный звук, реализующийся в результате ее вращения. Расстояния между сферами (Луна—Солнце – 1:2 – октава, Солнце—Венера – 2:3 – квинта, Венера—Меркурий –3:4 – кварта, Меркурий—Марс –4:8 – октава, и т.д.) и

1 Сообщение подготовлено при поддержке РГНФ (проекты №03-06-00107а и №04-06-00259а).

издаваемые ими звуки соответствуют гармоническим музыкальным интервалам. Но основа этого «небесного гептахорда» (вспомним, что буквальный перевод слова «гептахорд» — «семиструнник») — начальная «тетрактида» (т.е. «четверица»): 1:2:3:4. Эту гармонию сфер мы не воспринимаем только потому, что она воздействует на нас непрерывно. С другой стороны, музыкальная гармония является микрокосмом — частью мирового порядка.

О том, что «музыкальная гармония и ритм исходят из божественного прообраза, писал и Платон (427–347 до н.э.).

Космологические концепции природы музыки разрабатывались и в религиозных учениях (синто, дао, буддийских, конфуцианских и др.) народов Азии: Кореи (с VIII века до н.э.), Японии (с VII века до н.э.), Китая (с VI века до н.э.) и других стран, где подчеркивалась и ее социально-политическая роль, — роль одного из инструментов управления государством, существенного фактора воспитания людей и достижения социальной гармонии. Так, «звучание инструментов (особенно церемониальных оркестров) поддерживалось в точном соответствии с выработанной шкалой *высот*, нарушение которой», по убеждению китайцев, влекло «космологические и социально-политические последствия».

Те или иные элементы космологических концепций природы музыки мы обнаруживаем в древнеиндийской, древнеегипетской, а также в других древних цивилизациях: азиатских, африканских, аборигеноамериканских, сибирских, арктических и др.

Какова по этому вопросу позиция музыкального инструментоведения? Отрицание или, в лучшем случае, сомнение.

Источник звука — сфера, вращающаяся в вакууме? Сомнительно (хотя инструмент-сфера, вращаемая в воздухе, известна: это — чуринга-завывалка, или рев быка).

Материал инструмента — вещество космических тел? Тоже сомнительно (хотя никто этого не запрещал).

Способ звукоизвлечения — самодвижение (самовращение)? Неизвестен, хотя инструменты, звучащие без участия человека

(мотора или др. специального приспособления), известны: эолова арфа, эоловы колокольчики и др.

РитмоМетроТемп и громкостная динамика звучания рассматриваемого нами «космофона» зафиксированы в спектрограммах тех или иных видов космических лучей (солнечных, галактических, метагалактических и т.д.) и, одновременно, параллельно представлены, выражены в них. Запечатлен также тембр звучания космофона (нашей космической бесконечноголосной волынки). Строй, мелос и лад, возможно, гармонию и полифонию еще предстоит зафиксировать, расшифровать, изучить и осмыслить. Строй космофона, естественно, сложнее пифагорова гептахорда (и темпаче его тетрактиды), и его определение возможно лишь в результате совместных исследований научного коллектива не только музыковедов и акустиков, но и астрофизиков, астроакустиков и астроспектрологов, математиков и др.

Возможен ли гармоничный строй космофона при любом расположении любого количества космических тел? Сомнительно. Вероятнее всего, строй космофона лабильно-переменный в связи с мобильностью строения как частей «космической волынки», так и ее целого.

Далее. Тембр природных тел сам по себе уже является *натуральной прагармонией*. Более того, мы воспринимаем тембр как органичайшее двуединство вертикализируемого прамелоса и мелодизируемой прагармонии, так сказать, *мелогармонии* и *гармомелодии*. Более того, в настоящем музыкакосмологическом контексте речь может идти об особом специфическом древнеисторическом типе музыкальной «горизонтально-вертикали» (мелоса-гармонии) — о *мелообертонии* (обертоновом праинтонировании-прамелодизировании) и существующем одновременно-параллельно — *обертоногармонировании* (функционировании обертоновой прагармонии — см. наши публикации по обертоновой музыке десятков народов Евразии и Америки, в частности, по тувинскому хоомею). В этом контексте невозможно не спрогнозировать неизбежного зарождения,

формирования и существенного развития уже в ближайшее время *формантологии* (как собственно музыкальной, так и музыкокосмологической и общей) как важного фактора-катализатора познания, осмысления и освоения Мира-Космоса. Затметим также, что существующие с недавнего времени и стремительно развивающиеся возможности спектрографической визуализации музыки и типологически взаимосвязанного с ней ее «антипода» — полисферофонической аудизации (озвучения) изображений не только открывают новые музыковедческие и относящиеся к другим областям знаний (философские, общекультурные и т.д.) возможности, но и необходимы для решения практических проблем, в частности, сурдо- и тифломедицины, сурдо- и тифлопсихологии, сурдо- и тифлопедагогики и т.п.).

Нам могут возразить: большая часть звучания космофона (инфразвук, ультразвук, гиперзвук) человеком не слышима. Однако существуют инструменты, звук которых не воспринимается человеческим ухом, например, т.н. «волчья волынка», используемая для охоты на волка (известно, что многие животные, в т.ч. псовые, воспринимают более высокие частоты, чем человек).

При непрерывных значительных изменениях Космоса (его структуры, количества и взаиморасположения космических тел и т.п.) и, следовательно, его настройки и строя неминуемо нарушалась стройность, упорядоченность, сбалансированность космофона, расстраивалась его музыка, что неизбежно дестабилизировало, разрушало всю космическую симфонию. Отсюда — необходимость *закона сохранения гармонии космофона и Космоса!* Так, например, загрязненные окружающие человека «музыкальная» и звукошумовая среды (ультразвуковая, гиперзвуковая и особенно инфразвуковая) опасны для здоровья человека и человечества. Фольклор, являющийся духовным материнским молоком человечества и играющий также очень важную роль культурно-психологического фильтра-бронезелета, деформируется, загрязняется, истребляется и, в лучшем случае, игнорирует-

ся и замалчивается, а античеловечная псевдомузыка и антимузыка агрессивно насаждаются.

К сожалению, и музыкаэкология, и аудиоэкология в целом продолжают ухудшаться. Это относится, увы, также и к культуроэкологии и к этноэкологии. Псевдо- и антикультура также агрессивно насаждаются, в то время как аборигенные этносы мира дискриминируются, ассимилируются, поработаются, некоторые депортируются и даже вовсе стираются с лица земли. Поэтому для точной этноидентификации музыкальных инструментов и решения других инструментоведческих задач необходимо приступить к созданию *периодической системы и таблицы тембров* музыкальных инструментов и других музыкальных тембров всех этносов РФ и мира.

Но как для нормального функционирования музыкального инструмента необходим весь набор его частей-деталей (клавиш, струн, грифных отверстий и т.п.), как для нормальной картины жизни человечества необходимы вся палитра рас и этносов, так и для нормального функционирования Космоса необходим весь комплекс его составляющих. И индикатором Космической Гармонии, Здоровья Космоса является наш Космофон — Величайшая Космическая Волынка, мириадоголосье которой человеком слышимо, поддается спектрографированию, исследованию и осмыслению.

А загрязнение музыкальной и звуко-шумовой среды (как земно-солнечной, галактическо-метagalактической, так и всекосмической) должно быть безотлагательно заменено *музыкальной аудиовалеологией*. Добавим также предположение, что квантофоновые переходы жизненных процессов имеют некоторые черты сходства с передуваниями на аэрофонах и флажолетами на хордофонах, и в связи с этим *космос имеет октавно-периодическое членение и строение*. Для совершенствования инструментоведения представляется целесообразным и желательным использование методологическо-теоретических и методических достижений астрономической спектрологии.

Итак — да здравствует Всеобъемлюще-Всеединый, Уникально-Универсальный, Излучая-Светя-Звучащий, Единственный Истинный Perpetuum Mobile — «Инструмент-Исполнитель» КОСМОФОН — ВОЛШЕБНЫЙ НЕБЕСНЫЙ ЖИВОЙ ИНСТРУМЕНТ-БОЖЕСТВО!

*Ниёле Тятянскене
(Клайпеда, Литва)*

Особенности музыки для канклес: традиции и новации

Развитие литовской национальной инструментальной музыки имеет ценное свойство – сохранение инструментов всех типов, от первичных до концертных. Ничто не исчезло, ничто не забыто: ни традиционные пяти- или девятиструнные канклес, ни диатонические бирбинес или лумздяляй, оркестры скудутисов или рогов. Все они существуют не только в исторических музеях, но и на практике.

Многие века литовцы играли на канклес. Издревле они любимы и ценимы нашим народом.

До конца XIX века музыку канклес передавали из поколения в поколение отдельные музыканты, которые канклировали, чаще всего, в свое удовольствие, озаряя повседневный быт. Литовские канклес, как и инструменты соседних народов, в XX веке претерпели множество изменений. Нынешние канклес уже трудно сопоставить с их предшественницами: другая модель, другой тембр, репертуар и его исполнение.

В четвертом десятилетии прошлого века возродить и пропагандировать канклес взялись и музыканты-профессионалы. Популярность канклес, как сольного инструмента, стала стремительно расти в 1945 г., после создания кафедры народных инструментов в Литовской Государственной консерватории (ныне – Музыкальная академия). Первый сольный и ансамблевый репертуар для канклес сочинял композитор Й. Швядас. Значительнейшее его

сочинение концертного жанра – Концерт для канклес с оркестром литовских народных инструментов a-moll, написанный в 1955 г., – позволило раскрыть все концертные возможности канклирования. Й. Швядас своими сочинениями для канклес, опираясь на особенности литовской народной музыки, создал своеобразный стиль национальной классической музыки.

При сочинении музыки для канклес, композиторов часто стесняли ограниченные технические возможности инструмента и недостаточное мастерство канклисток. Поэтому произведения часто были схожи, однообразны. Нынешний высокий художественный уровень канклирования позволяет думать, что на сцену пришел инструмент народной природы – концертные канклес.

Благодаря талантливым литовским композиторам репертуар для канклес пополнился новыми профессиональными сочинениями, а возросшее за многие годы мастерство канклисток требует, чтобы сочинения для канклес были бы представлены на современном музыкальном языке и новыми выразительными средствами. В сегодняшнем репертуаре для канклес можно заметить влияние разных направлений модернизма XX века. В композиторской музыке используются разные выразительные средства: ладовая неопределенность (В. Пакетунас, А. Бружас), полифоническая изобретательность (В. Багдонас, В. Монтвила, А. Лапинскас), сонористика, алеаторика (Ю. Микалаускас) и т.д. Все композиторы развили принципы композиции музыки для канклес Й. Швядаса и начали использовать современные техники, этим отрицая мнение, что на канклес можно исполнять лишь произведения, написанные простым, несложным музыкальным языком.

При более тщательном анализе сочинений можно заметить, что большинство произведений объединяет присущая минимализму прозрачная, не перегруженная фактура. Природа и тембр канклес превосходно соответствовали идеям минималистской музыки. Благодаря долго негаснущему звучанию канклес, легко достигается эффект продолжительности, преемственности звуков

и созвучий, создающий впечатление непрерывности. Идея простоты выражается достижением минимума звуков, динамики. Это вполне соответствует динамической специфике канклес. Хотя динамическая амплитуда канклес весьма широка, из-за мягкого тембра инструмента даже места мощного форте звучат мягко. Даже при достижении максимальной звучности, используя подходящие способы звукоизвлечения и исполнительское мастерство, канклес никогда не будут «грохотать». Хотя в течении веков видоизменялась внешняя форма и репертуар канклес, способы игры – изысканной тонкости и интимности звучания – этот инструмент не утерял. Медитационное предназначение этому инструменту запрограммировано от самого его появления. Все вышеперечисленные особенности инструмента очень важны для композиторов, пишущих музыку для канклес. Таким образом, постоянно обогащается литература канклирования, расширяется оригинальный учебный концертный репертуар литовских композиторов для канклес, разнообразятся формы, совершенствуются и развиваются возможности канклирования, интерпретации.

Древние канклисты звуками воспевали окружающий их мир, выражая себя и сливаясь с природой. В творчестве современных композиторов это выражается современными средствами: ладовым колоритом балтийской культуры, минимализмом, язычеством. Композиторы как старшего, так и младшего поколений, зная предназначение канклес и их возможности, создают произведения, отражающие национальную культуру, ощущение традиционной культуры, самобытность, оригинальность.

За последние десятилетия очень расширились исполнительские возможности канклес и их использование. Они стали серьезным профессиональным инструментом, а желание композиторов сочинять для этого инструмента сложные сочинения разной формы определяет новаторские тенденции в сфере музыки для канклес. Канклирование, как жанр народной инструментальной музыки, утвердилось в современной музыкальной культуре Литвы.

*Ирина Алдошина, Игорь Мацевский,
Александр Никаноров, Станислав Пучков,
Петр Товстик, Степан Черняев
(Санкт-Петербург)*

АНАЛИЗ СПЕЦИФИКИ АКУСТИЧЕСКИХ ПАРАМЕТРОВ РУССКИХ КОЛОКОЛОВ

Русские колокола обладают особой формой, размерами, структурой и широко используется в русской православной музыкальной культуре. На протяжении веков был создан особый тип ритмической игры на колоколах, где ведущая роль принадлежит не мелодической линии в ее традиционном понимании, а гармонии и тембру. Такой тип музыки не характерен ни для церковной, ни для светской европейской культуры.

В настоящее время наблюдается стремление возрождения колокольного искусства России, почти полностью утраченного в 1920-х – 1930-х гг. Реставрируются старые и строятся новые храмы и колокольни. Ряд металлургических предприятий в Воронеже, в Минске, в Москве, в Каменске-Уральском и других городах отливают колокола и оснащают ими колокольни. Стремление просветить и обучить традиционному звону молодых звонарей способствовало созданию колокольных школ при храмах и музеях в Архангельске, Москве, Минске, Новгороде, Санкт-Петербурге, Саратове, Ярославле.

Развитие колокололитейного производства, воссоздание национального стиля церковного звона делает чрезвычайно актуальным исследование акустических параметров и методов традиционной настройки русских колоколов. Наше представление о традициях звона и звукоидеале русского колокола (в том числе его акустике, тембровой специфике) весьма неполно, фрагментарно, а порой просто ошибочно. Специальные научные исследования этого феномена на русском материале были предприняты только в конце XIX – начале XX веков и ограничились в

основном лишь Ростовскими звонами¹. Отсутствие готовых работ в науке прошлого особенно остро сказывается при попытках исторически достоверной реконструкции колоколов и колокольного звона. В последнее время звучанию русского колокола уделялось внимание в научных исследованиях². Результаты, полученные в этом направлении в предыдущие годы, были представлены в наших предыдущих работах³. Однако эти работы лишь очерчивают круг основных вопросов русской колокольной акустики. Выводы, сделанные их авторами, нередко требуют подтверждения, а достигнутые результаты являются лишь первым приближением к решению сложного комплекса научных и этно-эстетических проблем звукоидеала русского колокола. В мировой науке имеется богатый опыт изучения акустики колоколов различных национальных культур (китайских, бирманских, голландских, немецких), однако русские колокола зарубежными учеными не исследовались.

Целью данной работы явилась постановка нового комплекса задач по записи, сохранению и анализу звучаний русских колоколов с использованием современных технологий цифровой звукозаписи, сохранения, реставрации и компьютерной спектральной и статистической обработки для выявления специфики звучания русского колокола и особенностей его акустических характеристик. Нами были произведены записи и акустический анализ звучания колоколов XVI — нач. XX веков (в первую очередь русского, а так же иностранного производства: немецких, голландских), находящихся на колокольных действующих храмов и в музейных собраниях Северо-Западного и Центрального регионов России (Санкт-Петербург, Псков, Печеры, Вологда, Ярославль, Ярославская область, Углич, Ростов Великий и др.). Для сравнения качества звучания фиксировались образцы современного литья: фирмы «Вера» (Воронеж) и «Пятков и К^о» (Каменск-Уральский), находящиеся на звоннице новгородского Софийского собора, колокола белорусской фирмы «Отменное

литье» (г. Минск), фирмы «Италмас» (г. Тутаев) и ВНИИНМ им. акад. А.А.Бочвара (Москва), представленные на колокольной ярмарке в г. Ярославле. В общей сложности произведены записи звука около 100 старых колоколов и более 50 колоколов современного производства.

Запись акустического материала производилась с использованием цифровых звукозаписывающих устройств: магнитофона фирмы Sony формата DAT и минидискрекодера (MZ-R900), стереомикрофонов фирмы Sony (ECM –S220) и AKG (D 550). Полученные записи были оцифрованы, сохранены в компьютере в виде файлов (wav) и подвергнуты реставрации (чистке от помех, шумов и т.д.) с помощью современных цифровых методов реставрации. С помощью программ Waveanal, WaveLab, Sound-Forge выполнялся анализ спектральных характеристик различных звучаний колоколов, сравнение их с классической голландской настройкой, анализ структуры переходных процессов различных обертонов и др.

Как известно, классическая голландская настройка колоколов предусматривает для первых обертонов следующее соотношение частот и мод колебаний: для первого обертона (Hum) $f/fs0.5$ (форма колебаний имеет два узловых диаметра m_2, n_0), для второго тона $f/fs1$, он имеет форму колебаний с двумя узловыми диаметрами и одной узловой окружностью (m_2, n_1), расположенным на 0,3 высоты от нижней кромки колокола, этот тон называется фундаментальным (prime); третий тон имеет форму колебаний с тремя узловыми диаметрами и одной узловой окружностью на высоте 0.54 (m_3, n_1), отношение его частоты к частоте фундаментального тона равно $f/fs 1,2$, т. е. составляет минорную терцию; следующий тон m_3, n_1 (узловая окружность на высоте 0.19) имеет отношение частот $f/fs 1.5$, что составляет квинту; затем следует форма колебаний с числом узловых диаметров и окружностей m_4, n_1 и отношением частот $f/fs2$, т.е. Октава (nominal); следующие тоны имеют соответственно отношение узловых линий (m_4, n_1) и

частот f/fs 2.5, затем (5,1) и 3.0 и (6.1) и 4.0 (двойная октава) и др. Настройка колоколов вышеуказанным образом давно используется в практике их производства особенно для колоколов предназначенных для карильонов. В старых церковных колоколах, в частности английских, имеются значительные отклонения от этой настройки.

Одной из целей данной работы было установить соответствие этой настройке русских колоколов различных периодов изготовления от XVI до XX веков. Технология изготовления и настройки старинных колоколов была в основном утеряна, колокола, изготовленные в XX веке и в настоящее время, ориентируются в основном на голландскую настройку, что создает значительные отличия по тембру со старинными русскими колоколами. С помощью программного пакета Statistika был выполнен статистический анализ распределения спектральных составляющих и построены гистограммы распределения частот для основных тонов: hum, prime, tierce, quint, nominal. Как следует из анализа статистических данных по всем колоколам, отклонение от голландской настройки довольно значительно.

Как известно из психоакустики, слуховой аппарат определяет высоту звука по частоте фундаментального тона, если в спектре излучения содержатся гармоники, находящиеся в целочисленных соотношениях, т.е частотные расстояния между гармониками равны фундаментальной частоте. Соотношения частот колебаний оболочки колокола равны: 0.5, 1, 1.2, 1.5, 2, 2.5, 3.0, 4.0, т. е. они не являются постоянными, однако в звучании можно услышать определенную высоту тона – это так называемый «*виртуальный*» тон, т. е. слух обнаруживает несколько гармоник с постоянным соотношением частот, в данном случае это пятая, седьмая, восьмая с соотношением частот f/fs 2,3,4, и по ним определяет высоту тона, которая близка к фундаментальной частоте. Поскольку это именно «*виртуальный*» тон, то звучит он гораздо более неопределенно, неясно, и определить его

высоту оказывается достаточно трудно. Эксперименты показали, что наибольший вклад в образование виртуального тона при голландской настройке вносят обертоны: октава (номинал) и следующий за ней обертон (квинта). Обязательным является наличие *hum* и *tierce*, они как бы направляют тон, другие обертоны, включая *prime*, вносят очень малый вклад в его образование, хотя виртуальный тон и совпадает по частоте с этим обертоном. Следует отметить, что для принятия решения о виртуальном тоне слух анализирует обертоны в наиболее предпочтительном для него диапазоне частот, как и для разборчивости речи, а именно от 400 до 2000 Гц, особенно в области 700 Гц (по Тетхарду). У средних колоколов основные обертоны попадают в этот диапазон, и слух определяет один виртуальный тон, равный половине номинала. У маленьких колоколов в этот диапазон попадает мало обертонов, и слух придает значение виртуального тона *hum*, т.е. $1/2$ от *prime* (так иногда бывает и у средних). У больших колоколов виртуальный тон, равный $1/12$ номинала, может оказаться ниже 200 Гц, а внутри диапазона 400–2000 Гц попадают только высокие обертоны). Слух может определить еще один виртуальный тон на кварту выше первого, т.е. $1/2$ от тона следующего за номиналом (октава + квинта).

Прослушивание русских колоколов с помощью программы Pitcher позволило выявить появление виртуальных тонов с частотами. Анализ структуры узловых линий на поверхности оболочки колокола показывает, что в процессе звучания происходит смещение узловых линий, они перемещаются вдоль поверхности колокола, что приводит к эффекту «плавания» звука своеобразной амплитудной модуляции (такой эффект в современных компьютерных технологиях называется «фленжинг»). Изменение высоты тона и тембра в процессе затухания наблюдается практически у всех старинных колоколов. В момент удара в колоколах возбуждается большое количество гармоник, определяя металлический звенящий тембр. Затем происходит процесс затухания отдельных

обертонов с разной скоростью, некоторые затухают очень быстро); основные обертоны: *hum*, *prime*, *minor third* имеют большое время затухания. Поэтому через несколько секунд именно это минорное трезвучие начинает определять тембр звучания. Время затухания (за которое происходит спад уровня звукового давления на 60 дБ) для церковного колокола достигает десятков секунд. Характер спада также существенно отличается у разных обертонов: например, первый обертон (*hum*) начинает на низкой интенсивности, затем его интенсивность через несколько секунд увеличивается; после этого начинается медленный спад. Второй (*prime*) стартует на высокой амплитуде, затем его интенсивность поднимается и снова медленно начинает спадать, минорная терция ведет себя аналогично, номинал начинает с высокой интенсивностью затем быстро падает и т.д. Скорость и характер спада обертонов у разных колоколов сильно отличается (зависит от его размеров, формы, материала, способа отлива, места и способа удара и др.), поэтому у каждого колокола свой тембр (голос).

Появление «биений» в процессе затухания звука характерно для больших церковных колоколов. Если колокол имеет не строго симметричную форму относительно вертикальной оси (отлить большие колокола строго симметрично невозможно), то при ударе языком по оболочке колокола могут возникать две близко расположенные формы колебаний, происходит расщепление моды или дуплет. Появление двух близких по частоте обертонов (с разницей частот меньше 15 Гц) приводит к появлению отчетливо слышимых биений.

Кроме анализа записей звучаний, была разработана математическая модель колокола, как оболочки вращения переменной толщины на основе теории Кирхгофа-Лява с учетом инерции вращения поперечных волокон. Построенная модель позволила разработать оригинальный алгоритм и программу, позволяющую по заданным физическим и геометрическим характеристикам рассчитать спектр и собственные формы колеба-

ний колокола. Вычислительный алгоритм обладает высоким быстродействием (по сравнению с методом конечных элементов) и позволяет решать обратную задачу: по заданным первым обертонам рассчитать геометрическую форму колокола. Полученные расчетные примеры показывают удовлетворительную точность, работы над данной программой продолжаются.

1 *Израилов А. А.* Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884.

2 *Нюнин Б. Н.* Колокола Храма Христа Спасителя // Русское возрождение. 1998. № 2 (72). С.145–166; *Нюнин Б.Н., Машин М.А., Карунин А.Л., Пантелеев Е.В.* Отливка колоколов Храма Христа Спасителя на АМО ЗИЛ // Грузовик &. 2000. № 8 (49). С.44–51; *Нюнин Б.Н., Георгий, архим., Поздышев Э.Н., Забродин В.И.* Проектирование колоколов для реставрируемых звонниц: Ч. 1–2 // Строительные материалы, оборудование, технологии XXI века. 2002. № 12 (47). С.22–23; 2003. № 1 (48). С.46–48.

3 *Никаноров А.Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000; *Aldoshina I., Nikanorov A.* The Investigation of Acoustical Characteristic of Russian Bells // An Audio Engineering Society Preprint 5117 (H-4). Presented at the 108th Convention 2000 February 19–22, Paris, France. Paris, 2000. P. 1–13; *Алдошина И.А., Мацневский И.В., Никаноров А.Б., Пучков С.В., Товстик П.Е., Черняев С.П.* Изучение звучания русских колоколов // Российский институт истории искусств и европейское инструментоведение. СПб., 2002. С. 40–41; *Aldoshina I., Matciewski I, Nikanorov A., Tovstik P., Cherniaev S.* The Analysis of Peculiarities of Russian Bells Acoustic Parameters // Audio Engineering Society. Convention Paper 5794. Presented at the 114th Convention 2003 March 22—25 Amsterdam, Netherlands. Amsterdam, 2003. 10 p.

Лариса Благовещенская
(Новосибирск)

Звоны России (опыт тематических концертов)

В истории музыки широко известны примеры изображения гармошечных наигрышей, пастушьей свирели. Но, наверное, ни один музыкальный инструмент не претворялся в академической и народной музыке в качестве объекта отображения столь широко

и разнообразно, как колокола. Нотография автора насчитывает без малого девятьсот произведений, так или иначе имеющих отношение к колоколам, среди которых есть как широко известные, так и основательно, но не всегда заслуженно, забытые. Если тема «фольклор и композитор» интенсивно разрабатывается, то тема «звоны и композитор» еще только намечается (Л.Д.Благовещенская, В.Н.Брянцева, Е.И.Канн-Новикова, А.С.Ярешко), и, тем более, пока не осмыслена широким кругом слушателей.

В связи с вышесказанным и задуман впервые в стране цикл концертов «Звоны России». Цель проекта – возродить потребность в звонах в сознании и душах людей, осмыслить эти звучания как необходимую составляющую звуковой атмосферы страны, важный компонент слухового опыта народа и источник вдохновения композиторов-классиков. Парадоксально, но факт, что даже в церкви роль звона осознается не всеми, уже привыкли служить без него, поскольку без колоколов выросло целое поколение священнослужителей.

За столь непростое дело взялся художественный руководитель и главный дирижер Камерного хора Новосибирской государственной филармонии, заслуженный деятель искусств РФ Игорь Юдин. К настоящему времени проведено два концерта в рамках Дней славянской письменности и культуры (2003 и 2004 гг.).

Программы строились по принципу равновесия и сопоставления музыки широко известной, но поданной в контексте звонов как значительного пласта русской культуры (А.П.Бородин «В монастыре», С.В.Рахманинов «Сюита для двух фортепиано» ор.5 Ч. III и IV), и произведений, исполнявшихся в Новосибирске впервые. Часть последних принадлежит перу известных авторов (фортепианная сюита «Звоны» ор. 40 Ф.Блуменфельда, романсы «Колокола» Вас. Калининкова на сл. К.Р. и «В колокол мирно дремавший» Ц.А.Кюи на сл. А.К.Толстого) или написана композиторами, не известными широкому кругу публики (романсы А.Егорова и Н.Невструева на слова тех же авторов). Хронологичес-

ки в цикле объединены композиторы, чья жизнь прошла под колокольный звон, музыканты, слышавшие колокола только в детстве, и те, кто родился уже в эпоху умолкнувших храмов. Не обойдены и произведения сибирских авторов (З. Бляхер, А. Муров).

В обоих концертах использовалась передвижная разборная звонница с колоколами новосибирского литья (в 2003 г. – производства бригады под руководством В. Кузнецова, базировавшейся на Опытном заводе цветного литья, в 2004 г. – объединения «Светолитие» под руководством А. Кордакова на том же заводе). В первом концерте звонница располагалась на сцене, во втором – в фойе (звучание через открытую дверь, а в антракте – знакомство с колоколами всех желающих, общение со звонарями и литейщиками). Задействована она была в обрамлении вечера, в «Славься» и «Вечернем звоне».

В прошлом известно немало экспериментов по введению колоколов в закрытом помещении. Наш опыт показал, что колокола до восьми пудов при условии низкой подвески вполне реальны в зале. Много, конечно, требует доработки: скорость сборки инструмента, взаимодействие с хором (привлеченные к участию выпускники Школы звонарей при Новосибирском православном богословском институте испытывают затруднения в непривычной для них художественной практике).

По составу исполнителей в концертах были заняты хор (а capella и в сопровождении фортепиано), солисты (вокалисты и пианисты), вокальный и фортепианный ансамбли. Основные затронутые темы: звон и этапы жизни человека (Г.В.Свиридов), звон в народной песне («Звонили звоны», «Чтой-то звон»), звон как символ родины (Егоров, Калинин), любимые православные звоны и причины их поэтизации (А.П.Бородин, Ляпунов, Рахманинов), «вечные сюжеты» (А.Егоров, Вас.Калинников, Ц.А.Кюи, Н.Невструев, С.В.Рахманинов), колокола в быту и шутке (Н.А.Римский-Корсаков, Г.В.Свиридов), колокольчик в ямщицкой лирике («Однозвучно гремит колокольчик»),

колокольные метафоры (С.И.Танеев), любование возможностями и красками первоисточника (Ф.Блуменфельд, С.Слонимский). Задуманный проект несет не столько исполнительскую, сколько просветительскую нагрузку.

Концерты «Звоны России» не состоялись бы, не будь самоотверженной работы коллектива Камерного хора под руководством заслуженного деятеля искусств РФ И. Юдина, Женской хоровой капеллы Российско-Немецкого Дома под руководством Е. Рудзей, солистов Н. Вайганта, Г. Васильева, И. Гайдуковой, В. Литвинова, засл. арт. РФ Б. Назарова, А. Наземцева, Л. Никитиной, И. Копыловой, Д. Петунина, Е. Чайкина, Т. Чичваркиной, пианистов О. Главацкой, Е. Поповской, Э. и А. Полонских, лауреата международного конкурса, уч. 5 кл. Лицея при Новосибирской государственной консерватории (кл. проф. Д. Шевчук), засл. арт. РФ Л. Маргулиса.

Цикл «Звоны России», несомненно, будет продолжен; произведений масса, как и возможностей сценического решения.

Анна Горкина
(Москва)

Музыкальные особенности традиционной звонницы: историческое формирование и современное состояние

В работах, посвященных изучению отечественного искусства колокольного звона, непременно уделяется внимание и самим сооружениям, на которых размещены колокола; – так называемым «подколокольным»¹. Прослеживается стремление осмыслить колокола и подколокольное сооружение как единое неделимое целое. В связи с этим выявляется некоторая неоднозначность при подходах к рассмотрению этого вопроса. К примеру, А.М.Покровский уже в самом начале своей статьи определяет следующее: «Звонница, или колоколья, с музыкальной точки зрения представляет собою своеобразный музыкальный инструмент или, вер-

нее, своеобразный оркестр из оригинальных музыкальных инструментов–колоколов»². В работе Л.Д.Благовещенской находим: «Поскольку акустические свойства, местоположение (на равнине, у воды, в городе), высота колокольни, а также сама подвеска колоколов влияли на звучание подбора, следует заключить, что собственно инструментом следует считать колокольню, оснащенную подбором колоколов»³. Н.Ф.Гуляницкий заключает: «Важная особенность колокола как инструмента звона заключается в его неотделимости от сооружения, которое его поддерживает и без которого он осужден быть безгласным»⁴, но, к сожалению, «работы, рассматривающие комплексно и колокол, и подколоколенные сооружения как синтетическое явление искусства музыки и архитектуры, вовсе отсутствуют. Это особенно осложняет исследование подколоколенных сооружений, функциональная суть которых определяется одновременно и требованием быть музыкальным инструментом, и являться архитектурным произведением»⁵. Сегодня можно указать на некоторые современные работы, в которых более или менее подробно начинается рассматриваться эта тема⁶. Отметим, что ее изучение крайне необходимо для комплексного анализа музыкальных особенностей искусства русского звона и разработки практических рекомендаций для православных храмов и монастырей.

Традиционно на колокольне или звоннице⁷ размещается несколько колоколов. Они имеют функциональные различия и, как правило, отличаются своими размерами. Необходимо также отметить, что в конце XIX – начале XX веков существовала традиция объединять общее количество колоколов, имеющих на звоннице, понятием «звон»: «Собрание всех колоколов называется звоном»⁸.

Процесс формирования колокольных наборов на звонницах исторически происходил постепенно: к уже имеющимся колоколам добавлялись новые; обычно стремились приобрести колокол большего веса, чем уже имеющийся. В большинстве

случаев новый колокол по своему весу превосходил прежний примерно вдвое. При этом в одновременном звучании двух колоколов могло возникать терцовое соотношение⁹. При повреждениях и расколах колокола его также заменяли новым. Сведений о стремлении придерживаться при пополнении звонниц новыми колоколами каких-либо специальных музыкальных принципов (гармонических или ладовых) история не сохранила.

Все колокола звонницы традиционно подразделяют на несколько групп: благовестники (один или несколько больших по весу колоколов), подзвонные (средние по весу) и зазвонные (малые по весу)¹⁰. Отметим очень важную тенденцию, существовавшую и развивавшуюся в России на протяжении многих столетий и качественно влиявшую на отечественный колокольный звон, – с точки зрения особенного богатства его музыкальных темброво-акустических характеристик: с появлением на Руси собственного колокололитейного дела происходит постепенное увеличение максимального веса отливаемых колоколов. Особенно показательны здесь московские колокола. Если во Пскове в XVI веке отливали колокола до 400 пудов (и их вес считался гигантским), то в Москве при Василии III (в 1533 г.) отливают колокол весом 1000 пудов, а при Иоанне Грозном – 2200 пудов. К началу XVI века относится постройка знаменитой московской кремлевской колокольной Ивана Великого, расширенной в тот же период дополнительными пристройками для подвески самых больших колоколов. К концу XVI века на Иване Великом находилось несколько наибольших колоколов, предназначенных для Благовеста, и для упорядочивания их звона в соответствии с Типиконом в 1689 г. последовал «Указ» Патриарха Иоакима «О колокольной фамилии»¹¹. В этом «Указе» закрепляются традиционные функции колоколов-благовестников на звонницах.

Минимальная и максимальная величина зазвонных и подзвонных колоколов традиционно была связана с размерами самого большого из благовестников (на каждой конкретной звон-

нице) и с общим количеством больших колоколов, а также с архитектурными особенностями колокольни, которые могли влиять на величину и общее количество размещаемых колоколов.

Зачастую колокольни и звонницы больших соборов и монастырей в своих колоколах хранили запечатленную в бронзе историю: появление каждого колокола (в первую очередь – больших благовестников) было связано с каким-либо значительным фактом, событием или личностью. История сохранила для нас многочисленные сведения о наиболее красивых и величественных колокольных голосах. Но, к сожалению, в большинстве случаев характеристику звука этих, по-видимому, эталонных (относительно благозвучия) колоколов мы можем восстановить сегодня лишь в восторженных словесных описаниях. А также (отчасти и весьма условно) – в сохранившихся нотных записях-расшифровках спектров наиболее известных московских и подмосковных колоколов-благовестников, сделанных К.К.Сараджевым. Звучание дошедших до нашего времени колоколов может быть изучено; о характеристике звука утраченных колоколов (относительно высоты и особенностей тембра) можно лишь догадываться, исходя из имеющихся данных о размерах того или иного колокола. Еще сложнее обстоит дело с изучением исторически сформированных колокольных наборов, находившихся на одной звоннице. Имеющиеся как современные, так и более ранние (начала XX века) исследования чаще посвящены каким-либо отдельным колоколам и – значительно реже – наборам колоколов. Они касаются преимущественно истории их отливки, появления на звоннице, особенностей художественного оформления, лишь иногда затрагивая качество звучания колоколов. Исключения составляют работы прот. Аристарха Израилева о Ростовской звоннице¹² и А.Б.Никанорова о звоннице Псково-Печерского монастыря¹³. Фактически только звонница Псково-Печерского монастыря сохранила полностью и набор колоколов, и традиционные звоны, веками звучавшие в монастыре и не прерывавшиеся

на длительный период времени. Остальные полностью или частично дошедшие до нас исторические звонницы с набором колоколов в той или иной степени утратили живую, непрерывную традицию своих звонов, и их восстановление происходит теперь по уцелевшим записям и воспоминаниям.

Наиболее доступной и достоверной представляется сегодня общая словесно-описательная реконструкция наборов колоколов большинства известных звонниц (на основе архивных, печатных и фотоматериалов). В результате таких поисковых работ, проведенных А.Б.Никаноровым и С.А.Старостенковым, А.Е.Виденеевой¹⁴ возрождаются ныне (хотя бы и только на бумаге) некоторые российские звонницы. Благодаря этим исследованиям мы имеем возможность сравнить между собой по составу самые известные в России звонницы¹⁵.

С конца XIX века, при широком развитии промышленного колокольного производства, колокола на звонницу стали отливать сразу в наборе – от большого до малых. Объединение ряда колоколов в один звон (такое название колокольного набора уже приводилось выше) могло происходить на разной основе, – это могли быть чисто внешние элементы декоративного убранства (заводы Финляндского, Самгина) или попытка достижения некоторого музыкально-гармонического соответствия (заводы Оловянишникова, Лаврова). В то же время каждый из таких колокольных наборов мог быть дополнен новыми колоколами и не обязательно – колоколами того же завода. Такая возможность пополнения и расширения звонниц также подтверждает отсутствие сформированной традиции по подбору колоколов на основе каких-либо музыкальных закономерностей.

Русские звонари никогда не настраивали колокола по классическому звукоряду, но к их подбору в звонницу относились весьма ответственно, исходя из собственных эстетических критериев. Между колоколами, присутствующими на одной колокольне, стремились достичь согласия, и в результате подобных поисков, про-

должающихся на всем протяжении формирования каждого колокольного набора, выстраивался неповторимый звукоряд, обеспечивающий индивидуальность целостного звучания. В то же время на звуковую характеристику звучания как каждого из колоколов, так и набора в целом непременно оказывали влияние и архитектурные особенности колокольни – с позиций более или менее благоприятных условий для распространения звуковых волн. В связи с этим можно предположить, что один и тот же набор колоколов, вначале озвученный, к примеру, на шатровой колокольне, а затем перемещенный на звонницу палатного типа, создавал бы различное музыкальное впечатление у слушателей.

Музыкально–акустическая индивидуальность каждого из колоколов сохраняется во всех видах традиционных звонов¹⁶. При совместном участии колоколов в звоне начинает звучать «соборный колокол»¹⁷. В качестве одного из немаловажных составляющих этого звукового эффекта необходимо учитывать и акустические особенности подколоколенного сооружения. Выявление всей совокупности архитектурно–акустических факторов при современных процессах восстановления и реставрации подколоколенных сооружений – важное условие качественного возрождения традиции русского звона.

1 Гуляницкий Н.Ф. Колокол в древнерусской архитектуре // Архитектурное наследие. М., 1988. Вып. 36. С. 65.

2 Покровский А.М. О музыкальном значении звонниц // Музыка колоколов: Сборник исследований и материалов / Отв. ред. и сост. А.Б.Никаноров. СПб., 1999. С. 212.

3 Благовещенская Л.Д. Колокольня с подбором как музыкальный инструмент // Искусство колокольного звона: Учебное пособие для средних специальных учебных заведений / Министерство культуры РФ. М., 1990. С.60.

4 Гуляницкий Н.Ф. Колокол в древнерусской архитектуре // Архитектурное наследие. М., 1988. Вып. 36. С. 65.

5 Там же. С. 66.

6 Благовещенская Л.Д. Звонница – музыкальный инструмент // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 28–38; Благовещенская Л.Д.

Колокольня с подбором колоколов и колокольный звон в России: Дис. ... канд. иск. Л., 1989; *Бондаренко А.Ф.* Колокола Покровского собора: прошлое и настоящее. М., 2002; *Коновалов И.В.* Практика обустройства колоколен и искусства звонаря // Колокольные звоны: Практическое руководство для православных звонарей. М., 1997. С.55–75; *Никаноров А.Б.* Некоторые особенности Псковских звонниц как древних архитектурно-музыкальных инструментов // Выбор и сочетание: открытая форма: Сборник статей к 75-летию Ю.Г.Кона / Отв. ред. К.И.Южак. Петрозаводск; СПб., 1995. С.141–145; *Никаноров А.Б.* Некоторые особенности Псковских звонниц как древних архитектурно-музыкальных инструментов // Выбор и сочетание: открытая форма: Сборник статей к 75-летию Ю.Г.Кона / Отв. ред. К.И.Южак. Петрозаводск; СПб., 1995. С.141–145; *Никаноров А.Б.* Специфика звонниц и колоколен как архитектурно-музыкальных инструментов // Вопросы инструментоведения: Сб. рефератов 2-й Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» / Сост. и отв. ред. В.А.Свободов. СПб., 1995. С.71–73.

7 И колокольня, и звонница являются подколокольным архитектурным сооружением. Различные типы их конструкций принципиально не влияют на функциональный смысл этих понятий. В то же время, по нашему мнению, более предпочтительным является понятие «звонница», поскольку оно может включать в себя одновременно и место размещения всего колокольного набора, и сам набор колоколов. Подробному рассмотрению исторического формирования архитектурных форм подколокольных сооружений посвящена статья В.В.Кавельмахера (см.: *Кавельмахер В.В.* Способы колокольного звона и древнерусские колокольни // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 39–78).

8 *Пряхин Н.* Колокольный звон. Достопримечательные колокола в России // Русский паломник. 1886. №19. С. 170–172, 181–184, 195–198.

9 *Горкина А.Н.* Русские колокольные звоны: Особенности музыкальной организации. М., 2003. С.81.

10 *Рыбаков С.Г.* Церковный звон в России (фрагменты) // Музыка колоколов: Сборник исследований и материалов / Сост. А.Б.Никаноров. СПб., 1999. С. 185.

11 О колокольной фамилии [Указ патриарха Иоакима 1689 г.] // Древняя российская вивлиофика. 1789. Ч.11. С.254.

12 *Израилев А.А.*, прот. Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884.

13 *Никаноров А.Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб, 2000.

14 *Никаноров А.Б., Старостенков С.А.* Из опыта работы над проектом реконструкции колоколов и звонов Новгородского Юрьева монастыря // Прошлое Новгорода и новгородской земли. Новгород, 1993. С. 108–109;

Виденеева А.Е. О колоколах Ростовского Рождественского монастыря // Русское возрождение. 1998. № 2. С. 43–52.

15 Горкина А.Н. Русские колокольные звоны: Особенности музыкальной организации. М., 2003. С.70.

16 О Благовесте, Переборе, Перезвоне, Трезвоне см.: Устав церковного звона. М., 2002.

17 Горкина А.Н. Русские колокольные звоны: Особенности музыкальной организации. М., 2003. С. 86.

Елена Грибкова
(Санкт-Петербург)

ФУНКЦИИ ЦЕРКОВНЫХ КОЛОКОЛОВ В СОВРЕМЕННОМ ПЕТЕРБУРГЕ

Основное предназначение колоколов в Русской Православной Церкви — *благовестить радость великую*. Звонам на Руси не была свойственна жесткая упорядоченность. На основе сложившихся местных традиций появлялись уставные предписания, которые и закрепили за колоколами определенные функции. «Язык» колокольных звонов был понятен всем, как церковнослужителям, так и мирянам. В современной действительности ситуация резко изменилась. Изменилась структура городов, изменилась система коммуникаций, сменился уклад жизни. Традиции колокольных звонов были прерваны в годы советской власти. На данный момент многие храмы за неимением колоколов вынуждены обходиться без колокольных звонов. Изменилось звуковое пространство города.

В последние десятилетия одновременно с возрождением колокольного искусства характерны тенденции составления уставов церковного звона. Учитывая недостаток колоколов, отсутствие постоянных звонарей, отсутствие средств для развития колокольного дела в храмах города, большинство которых реставрируется или требует реставрации, можно заключить, что исполнение уставных предписаний церковного звона в Петербурге невозможно практически. Отсутствует сама потребность в их существовании в современном виде. Звонари считают, что

«сейчас он (Устав – Е.Г.) не состоялся»¹. По мнению церковных властей Санкт-Петербургской епархии, «Устав должен быть практически возможен на местах... Развитие колокольного дела зависит от самих приходов»².

В ноябре 2003 г. – апреле 2004 г. с целью показать функционирование колокольных звонов в современном Петербурге нами было проведено исследование храмов города. Хронологические рамки определены от 1987 г. (возобновление колокольных звонов в Петропавловском соборе) до настоящего времени. Границы города были установлены зоной наиболее активно используемых транспортных коммуникаций, в частности, зоной функционирования метрополитена. В обозначенных границах были учтены 120 храмов (монастырей, подворий, соборов, приходских церквей) Санкт-Петербургской епархии. Информация о храмах получена из справочника по Санкт-Петербургской епархии³.

В ходе исследования мы рассмотрели соотношение четырех традиционных функций церковного звона с их практическим исполнением в храмах города и проанализировали место колокольного звона в звуковом пространстве Петербурга. Информация была получена в результате проведенных опросов и интервью.

Среди 120 храмов колокола имеют 49 (41% от общего количества учтенных храмов). Почти во всех храмах, имеющих колокола (94%), колокольными звонами начинаются лишь воскресные богослужения, и только в 21 из них звон производится ежедневно. Очевидно, что в большинстве случаев церковь, несмотря на то, что колокольный звон является священнодействием, обходится без колоколов.

В современном Петербурге традиционные функции колоколов отчасти теряют свою значимость. Соотнесем уставные функции⁴ церковного звона с практически исполняемыми в действительности.

– *Созывать верующих к богослужению.* Благовест или звон перед службой названную функцию выполняют. Однако ее прак-

тическая значимость снижается, поскольку принимаются во внимание иные источники информированности о службе (расписание богослужений и т.п.) и ориентацию не на суточный церковный отсчет времени посредством колокольных звонов, а на светский уклад.

– *Выражать торжество Церкви и ее богослужений.* «Церковный звон является равноценным храмовым священнодействием – им, как правило, начинается и заканчивается богослужение»⁵. Таким образом, являясь частью богослужения и одновременно его украшением, колокольный звон, бесспорно, придает торжественность совершаемому действу.

– *Возвещать присутствующим и не присутствующим в храме о наиболее важных моментах богослужения.* В большинстве храмов Петербурга, где имеются колокола, звон производится только к началу службы, что связано с отсутствием постоянных звонарей, недостатком колоколов, незнанием звонарем или лицом, исполняющим его обязанности, Устава колокольного звона, отсутствием потребности звонить во время службы, кроме ее начала. Названная функция не может считаться действующей и потому, что большинство «не присутствующих в храме» и значительная часть «присутствующих» не знают традиции колокольного звона. «Колокольная невоспитанность», с одной стороны, и невозможность исполнения положений Устава, с другой, показывают неэффективность использования колокольного звона в данных обстоятельствах.

– *Звуком его, страстворенным Божией Благодатию, христиане в благочестии и вере укреплялись; силы, коварства и наветы бесовские отгонялись и разрушались; бессловесное творение Божие и стихии утешались и служили на пользу людям.* Вера в очистительную силу колоколов существовала издревле. Известны многочисленные преданья и богословские толкования его. Анализ данной функции невозможен вследствие того, что церковный колокольный звон является священнодействием,

следовательно, вопросы о *гласе звука его*⁶ должны рассматриваться богословами.

Проблема исполнения колокольного звона напрямую связана и с вопросами обучения звонарскому искусству. Исторически звонам обучались на основе бесписьменной традиции, когда звонарь непосредственно передавал свой опыт ученикам. «Сотни лет кристаллизовались в народной практике наилучшие способы, приемы игры, вызревали элементы музыкальной выразительности, пока они не сложились в определенную систему», — отмечает А.С. Ярешко⁷. За последние 20 лет, после длительного перерыва традиции в советское время, накопился определенный опыт, и представилась возможность его передачи начинающим звонарям. Стали создаваться школы звонарей в Архангельске, Москве, Ярославле, Ростове и других городах.

В Петербурге школа звонарей официально открылась в 2000 г. при соборе Владимирской иконы Божией Матери. На настоящий момент школа звонарей является единственным в городе местом обучения церковному звону. В целом структура звонарской школы отвечает практике передачи опыта непосредственно от учителя ученику. Исполнение уставных требований, однако, зависит от потребностей и возможностей храма и колокольни или звонницы, при которых он функционирует.

На основе собранных материалов мы попытались составить карту колокольного Петербурга и выделить колокольные доминанты современного города: Троицкий собор Александро-Невской Лавры, Казанский собор, Петропавловский собор, собор Владимирской иконы Божией Матери, Спасо-Преображенский собор, Никольский собор, Князь-Владимиский собор, Андреевский собор, Крестовоздвиженский собор, церковь Серафима Саровского, Чесменская церковь, церковь Пресвятой Троицы «Кулич и Пасха», церковь Св. Ильи Пророка. Роль колокольных доминант города напрямую соответствует их статусу главных храмов Петербурга. Колокольным звоном охватываются только малые пространства

вокруг храмов. Даже в центральной части города отсутствует согласованность звонов между соборами, которая существовала в Петербурге в XVIII – начале XX веков. Отвечая на вопрос о том, каким Церковь видит в «идеале» колокольный звон в городе и возможна ли какая-нибудь «политика» епархии в этом отношении, прот. Геннадий Бартов (секретарь епархии) сказал: «Никакой политики нет... Сейчас сменилась структура городов. Город потерял свою целостность... Колокольный звон – это благовест, призыв. Он должен просто *литься с колокольни*»⁸. Звонари собора Владимирской иконы Божией Матери считают, что «минимальная и максимальная задачи – это оснащение церквей колоколами. Понятно, что перезвонов, как раньше, не будет»⁹.

В городе нами зафиксировано около 350 колоколов в основном малых размеров, что в пять раз меньше количества колоколов, имеющих в Петербурге в конце XIX века (1500 колоколов – причем намного более крупных размеров). Принимая во внимание наличие в большинстве храмов средних и малых наборов колоколов, а также расположение самих храмов в зонах либо повышенной зашумленности (храмы центральной части города), либо в зонах, удаленных от жилой застройки (храмы «спальных районов»), можно заключить, что колокольные звоны в звуковом пространстве современного Петербурга утратили доминирующую роль по сравнению с XVIII – XIX столетиями.

Церковные звоны в современном Петербурге очень редко совершаются в праздничные торжества светского характера, значимые для культурной жизни города. Лишь празднование 300-летнего юбилея Петербурга по распоряжению епархии было ознаменовано колокольным звоном.

Анализ данных о колоколах и звонах привел нас к следующим результатам:

– введение Устава церковного звона в современном Петербурге преждевременно, так как его исполнение невозможно практически;

- колокольное дело в храмах города, по мнению руководства епархии, должно развиваться силами самих приходов;
- традиционные функции церковного звона теряют свою значимость в современном Петербурге;
- церковные колокола храмов практически не принимают участия в светских праздниках культурной жизни города.

Отношение к функционированию колокольного звона в целом представляет собой определенного рода проблему в современной культуре. Колокольное искусство в Петербурге, как и по всей стране, возрождается уже не в лоне православной церкви, но прежде всего как русское народное музыкальное творчество. Все это заставляет определить новые функции церковных колоколов, отличные от тех, что существовали на протяжении предшествующих столетий. Однако, данный вопрос, по-видимому, должен решиться временем и утверждением новой традиции на основе сохранившегося колокольного наследия.

1 Из интервью, взятого автором у звонарей собора Владимирской иконы Божией Матери А.Е. Иванова и В.С. Кайчука 6 марта 2004 г.

2 Из интервью, взятого автором у секретаря Санкт-Петербургской епархии протоиерея Геннадия Бартова 4 марта 2004 г.

3 Справочник по Санкт-Петербургской епархии Русской Православной Церкви (Московский Патриархат). СПб.: Православная Русь, 2001.

4 Устав церковного звона. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. С. 6.

5 Там же. С. 14.

6 Слова из молитвы на освящение колокола цитируются по книге: Рыбаков С.Г. Церковный звон в России. СПб., 1896. С. 8.

7 Ярешко А.С. Колокольные звоны России. М., 1992. С. 45.

8 Из интервью, взятого автором у секретаря Санкт-Петербургской епархии протоиерея Геннадия Бартова 4 марта 2004 г.

9 Из интервью, взятого автором у звонарей собора Владимирской иконы Божией Матери А.Е. Иванова и В.С. Кайчука 6 марта 2004 г.

**К ПРОБЛЕМЕ СИМВОЛИЧЕСКОГО ПОНИМАНИЯ КОЛОКОЛЬНОГО ЗВОНА
В СВЕТЕ ПРАВОСЛАВНОЙ ЛИТУРГИКИ**

Колокольный звон, используемый в Богослужении, – это не только произведение культуры и искусства или историческое свидетельство, это, прежде всего, святыня. И, как во всякой святыне, нет в ней ничего случайного, непродуманного, а все исполнено глубокого литургического смысла. Богословский логизм молитвословий, стройное пение по церковным ладам, сопровождаемое ритмическими ударами колокола, создают реальное присутствие в земном измерении Церкви Небесной. Такое выражение вечных духовных идеалов, восходящих «горе», невозможно без их символического истолкования. Многообразие музыкальных образов и техник исполнения звонов есть естественный процесс звукозерцания. Однако в потоке современных взглядов и анализов внутренней семантики звона важно отделить семена от плевел, православный взгляд от сакрально-языческого представления. В связи с этим представляется необходимым определить проблему канонической символики звона. Здесь важно затронуть ряд аспектов, связанных с проявлением образно-символических понятий в колокольном звоне, а именно:

1. Организация звукового символа звона в Богослужении.
2. Становление звукового символа звона через инструментальные образы.

«Церковный звон подымается с колокольни возвеситить всем о великой минуте, чтобы человек, где бы он в это время не находился – в пути ли, в дороге, обрабатывает ли землю полей своих, сидит ли в дому своем, или занят другим делом, или томится на одре болезни... – словом, где бы он ни был, чтобы он мог отовсюду вознести моление и от себя в эту страшную минуту. Все повергаются ниц в виду Тела и Крови Господней, взывая

ко Господу словами разбойника: “Помяни мя, Господи, во Царствии Твоем”»¹.

«Во всяком искусстве есть созидание особого своего пространства»². В искусстве колокольного звона данный принцип оказывается чрезвычайно действенным. Благодаря архитектурным особенностям храма, акустическим закономерностям колокола, звук словно опутывает, обступает слушателя, просачивается в нашу сокровенность. Не случайно первообразом колокольного звона был четко ритмический и равномерно-спокойный удар или клепание. Сама «идея церковности в ритме... служба течет с такою же точностью, как и светила небесные, да и сама есть явление небесной музыки здесь, на земле»³. Идя от музыки «небесных сфер», приходим к ритму богослужбных кругов, к ритму человеческой деятельности, освящаемой в культе, к ритму внутренней жизни, строящейся «по образу и подобию небесной музыки»⁴. Выразительное согласие равномерных ударов создает атмосферу сопричастности с центральным образом христианской догматики – образом Распятия. Сам момент неспешного удара внутренне настраивает душу на глубинное постижение литургического действия. Первичный образ церковного звона становится основой для наиболее сложных звонов: Благовеста, Перебора, Перезвона и Трезвона. Охватывая данные канонические уровни, важно отметить их внутреннее пространственное единство, которое обладает объективными признаками: содержание и смысл церковного события, настроение и переживание этого момента.

Так, Перебор составляет чередование колоколов от малого к большому создает динамику и дополнительную экспрессию, выражает глубокую, но торжественную скорбь. Символизируя возрастающую жизнь человеческую на земле и пресечение земной жизни, Перебор заканчивается радостным Трезвonom, который выражает радость будущей жизни со Христом, возможность общения души к высшему «горнему миру». Перезвон, который

представляет собой равномерные удары от большого к малому, символизирует истощение, смирение Господа нашего Иисуса Христа, принятие Им «образа раба» (Флп. 2, 5-11) ради нашего спасения. Как будто бесконечная глубина совершающихся Страстей Господних и Воскресения сама блистает таинственным светом на этом круге церковных служб. Колокольные трезвоны Святой Пасхи и праздников являются наиболее мощным и красочным в музыкальном отношении выражением торжества Православия. Онтологически Трезвон – это трехчастность, идея Троичности, выражение важнейшего христианского догмата о Божественном Троиединстве. В своей бытийной сущности символическая архитектура церковного звона, являет «звонное пространство», сопровождающее Литургическое действие извне и изнутри.

Рассмотрим второй аспект образно-символического понятия церковного звона через инструментальную символику. В «Чине благословения кампана, си есть колокола или звона» ясно говорится об освящающем действии звона: «О еже благословити кампан сей во славу Святаго Имени Своего: небесным Своим благословением, Господу помолимся... О еже подати ему благодать, яко да вси слышачии звенение его во дни или в нощи, возбудят к славословию Имени Святаго Твоего...»⁵. В псалмах и паримии, читаемых во время освящения колокола, напоминает о священном звуке тимпанов, гуслей и труб, о том, что Глас Господень правит всей жизнью мира. Музыкально-инструментальные метафоры в звоне являются богословскими знаками глубокого смысла. За единым словом или лаконичным словосочетанием стоит целая область символично-исторического обобщения. Трубы, кимвалы, гусли, рог – не просто метафоры разных оттенков колокольного образа. Это исторически обоснованные символы призывающего Гласа Божия, которые формировались на протяжении многих веков.

Самое значительное место в образно-символической иерархии инструментов занимает труба. Труба имеет самый разнообразный контекст: она – «златокованная», «златогласная»,

«доброгласная», «богогласная», «трубный глас», и, наконец, «вострубим трубою песней». Одно из значений этого символа – «Глас Божий». Отсюда и символика золота, широко сочетающаяся с символом трубы. Труба связывается также с понятием славы, хвалы; она и метафора пения как хвалы, пения «громогласного», «едиными усты», слышимого далеко, достигающего высоких пределов. Прообразом колокольного звона следует считать две серебряные трубы, которые Бог повелел сделать Моисею для сбора народа в скинию собрания (Числ. 1, 10). Звук этих труб должен был стать напоминанием Богу о Его сынах. В Священном Писании содержатся тексты, позволяющие связать трубный звук с Гласом Божиим: «...На третий день, при наступлении утра были громы, и молнии, и густое облако над горою, и трубный звук весьма сильный... И звук трубы становился сильнее и сильнее. Моисей говорил, и Бог отвечал ему голосом (Исх. 19, 9) «И явится над ними Господь, и, как молния, вылетит стрела Его, и возгремит Господь Бог трубою и шествовать будет в бурях полуденных.» (Зах. 9, 14). Известный богослов XIII века Дурандус (1237 – 1296 гг.) в своем популярном трактате о церковной службе не только называет колокола «трубами воинствующей церкви», но и трубный глас связывает с гласом Божиим: «...во время процессий звонят колокола, чтобы демоны уstraшились и убежали. Ибо когда они слышат трубы воинствующей церкви, т. е. колокола, они трепещут, как трепещет всякий тиран, когда услышит на своей земле трубы могущественного царя, своего врага. По той же причине ввиду надвигающейся грозы церковь поднимает трезвон, дабы демоны, заслышав трубный глас Предвечного Царя – колокола, затрепетали бы и побежали прочь и не посмели бы усилить бурю...»⁶.

Образ трубного гласа является символической основой для традиционно-восточного призыва к Богослужению. В некоторых монастырях Палестины и Египта был распространен обычай собирать монахов к началу Богослужения ударом молотка в дверь

каждой кельи. Этот молоток использовался во время ночных собраний и был известен с начала V века под названием «будильный молот»⁷. Именно этот последний способ призыва иноков в храм положил начало введению в практику христианского Богослужения специальных средств, известных на Руси впоследствии под названием «било», «клепало».

Била начали использоваться в богослужебной практике Восточных церквей с конца IV–V веках, входя в употребление сначала в монастырских, а позднее и в городских храмах. «В настоящее время, – как отмечал П.С. Казанский, – била употребляются на всем Востоке: на Афоне, на Синае, в Иерусалиме, в Константинополе, в Болгарии и отчасти в Сербском княжестве»⁸.

Здесь можно привести описание одного из афонских звонов, записанного паломником в XIX веке: «В пять часов ударили на колокольне в большое било, стучали в него сперва медленно, потом скоро и живо с повышением и понижением звуков, с быстрым переходом от низших к высшим...или медленным их переводом чрез полутоны с постепенным замиранием, до совершенного прекращения, и с неожиданным воскресением их к новой живости и силе. Такой звон или стук возобновляется три раза после остановок для отдыха художника, как называли звонаря греки, видимо умиленные его искусством. И каждый раз он позволял им слышать новые звуко сочетания, разнообразныя от первого удара молотка до последняго...Это продолжалось полчаса»⁹. Очень интересные толкования символики удара в било приводит архиепископ Вениамин: «В афонских монастырях не все имеют кимвалы (колокола); если где в новоустроенных монастырях и есть колокола, то их употребляют только во дни воскресные и праздничные, а вседневный благовест к церковному Богослужению производится в деревянные и железныя била: к обыкновенной вечерни созывают посредством деревянного била великаго; а если на вечерне положено пение псалма: *Блажен муж*, то ударяют в железное клепало. По сему свидетельству *ударение в железа,*

бываемое при погребении монахов, сходно с праздничным. Все ударения в деревянные и металлические доски разделяются на три рода: *ударение малое, великое и железное*. Ударение *малое*, бываемое на малых вечернях, как малозвучное и глухое, означает древних пророков и только как бы сень и преобразования будущих событий; ударение *великое* (в колокола), производимое на праздничных утренях, как звонкое и разносящееся по воздуху, знаменует во всю землю изшедшее вещание Евангелия»¹⁰.

Однако этим не исчерпывается весь комплекс представлений о биле. У святителя Германа наряду с традиционным толкованием била встречается и другое. Объясняя греческое слово *δημαντήρ* как обозначение железных или деревянных палочек, которыми ударяли в било, патриарх Герман пишет: «Било есть образ гвоздей, которыми были прободены руки и ноги Господа – что отозвалось во всех концах вселенной»¹¹. Можно предположить, что само било уже в этот ранний период трактовалось как образ деревянного Креста, на котором Христос был распят, т. е. сама конструкция била являлась символическим изображением Распятия.

Особую проблему составляет музыкальное значение колокола, как образа рога. Рог – есть символ победы над врагами. Звук рога укреплял мужество войска во время войн. Об этом упоминается, в частности, в немецком тексте «Элуцидария» (1491 г.): «Как мы используем колокола, так употреблялись рога Господа в древних союзах. Они означают по учению: Иерихон был взят с помощью рогов Господа, которыми низвержены были стены города. Так же они провозглашают миру слова Господа, который говорит проповедь»¹². Соотнесение рога и звона выражает символический образ победы христианства над тьмой языческой. Происхождение рога, вобравшего природную мощь быка, сосредоточие в нем представлений о всесии княжеской власти, его грозное звучание и устрашающее действие на врагов – все это соединилось в представлениях о силе и крепости звука колокола, как символе Церкви, которую не одолеют «врата ада».

Необходимо отметить и символическую традицию русского восприятия православного звона, не свойственную никакой другой национальной традиции. А именно – явную двуприродность звона. Предмет из холодного металла, произведенный ремесленником по традициям великих мастеров, колокол является частью материального мира, этому же миру принадлежит и тело человека. Но в качестве источника живого звука звон принадлежит миру духовному, как «звучащая икона». Только православному звону соответствует Литургическая глубина: при торжественности и монументальности ему свойственны «чистота и бесстрастие»¹³. Именно России дано было явить то совершенство языка церковного звона, которое с наибольшей силой открыло глубину содержания Богослужения, его духовность, вечность.

Исходя из этого, можно признать, что колокольный звон, будучи заимствован русской культурой из Западной Европы как сигнальный инструмент, в результате постепенного символического переосмысления становится феноменом национального русского самосознания и важнейшей литургической святыней Православия.

В заключении важно отметить, что само постижение символической природы колокольного звона возможно на прочном основании богослужебного Устава и традиций, выработанных на началах святоотеческой и исторической мысли. В этом состоит функциональная направленность звона. Также необходим органический синтез всего ценного, что имеется в современных исследованиях по церковному звону, но такой синтез, который может быть выражен только на основе православной Литургии.

1. *Гоголь Н.В.* Размышление о Божественной Литургии // *Гоголь Н.В.* Духовная проза. М., 1992. С. 369.

2. *Флоренский П., свящ.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 303.

3. Там же. С.185.

4. *Трубачев С.* Музыка Богослужения в восприятии свящ. Павла Флоренского // Журнал Московской Патриархии. М., 1983. № 5. С. 77.

5. Там же.
6. *Оловянишников Н. И.* История колоколов и колоколотейного искусства. М., 2003. С. 23.
7. *Казанский П.С.* О призыве к Богослужению в Восточной Церкви // Труды 1-го Археологического Съезда в Москве. М., 1871. С. 301.
8. Там же.
9. *Сергий (Веснин), иеросхимонах.* Письма Святогорца к друзьям своим о Святой Горе Афонской в 3-х частях. М., 1998. С. 13.
10. *Вениамин (Разумовский), архиеп.* Новая Скрижаль и Объяснения о Церкви, о Литургии и о всех службах и утварях церковных. М., 1990. Т. 2. С.424–425.
11. *Каровская Н.С.* Феномен колокола в русской культуре: Дис. ... канд. культурологии. Ярославль, 2000. С. 44.
12. Музыка колоколов: Сборник исследований и материалов / Отв.ред. и сост. А.Б. Никаноров. СПб, 1999. С. 342.
13. *Ильин. В. Н.* Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона // Русское возрождение. 1978. № 72. С. 18–25.

Карине Мелконян
(Майкон)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИДИОФОНОВ В ПРАКТИКЕ БОГОСЛУЖЕНИЯ В АРМЯНСКОЙ ЦЕРКВИ

Армения — первая страна в мире, принявшая христианство в качестве официальной религии. Это событие произошло в 301 г. н. э. Период 303–406 гг. был ознаменован строительством первой армянской церкви в Вагаршапате (Эчмиадзине) и основанием Месропом Маштоцем армянского алфавита. Эти события способствовали формированию Армянского обряда, который предусматривает и использование музыкальных инструментов в богослужении — органа, колоколов и кшоца.

Наша работа посвящена идиофонам, используемым в богослужении армянской церкви, — колоколам, кшоцу. Каждый из этих инструментов выполняет свою функцию и используется в богослужении в большей или меньшей степени.

Самым древним идиофоном, использующимся в богослужении армянской церкви, является **кшоц**. Точная дата его появления в армянской церкви неизвестна. Кшоц в переводе с армянского означает «опахало».

Действительно, внешний вид этого инструмента напоминает опухало. Кшоц состоит из пяти частей:

1. Скаварак – «диск».
2. Божож – «кокон».
3. Кндацев – «шар».
4. Эмбернелик – «держатель».
5. Унелик – «щипцы».

Основанием инструмента является «унелик», представляющий собой деревянный округлый стержень длиной в 1,5 м. Порода дерева, являющаяся материалом для этой части инструмента, строго не регламентирована, что предоставляет свободу выбора мастерам-изготовителям. Именно эта часть кшоца удерживается исполнителем. «Унелик» специально изготавливается из дерева – другие части инструмента сделаны из металла. Деревянная основа инструмента делает его легковесным, тем самым создавая благоприятные условия для удержания кшоца во время его звучания.

На деревянном стержне крепится «эмбернелик». Эта часть инструмента служит поддержкой первых трех частей. «Эмбернелик» изготавливается из металла, имеет округлую форму, напоминающую «унелик». Его длина – 15 см. Неотделимой частью «эмбернелика» является «кндацев». Эта часть кшоца представляет собой шаровидную форму длиной в 5 см, изготавливается эта часть из металла.

Сверху на деревянный стержень насаживается диск-скаварак», изготовленный из серебра и имеющий круглую форму. Если предыдущие части выполняют роль основы, поддержки и не украшаются различными узорами, то «скаварак» – это самая красивая и богато украшенная различными узорами и росписями часть. В центре «скаварака» изображаются библейские сюжеты.

Выбор сюжетов обусловлен замыслом автора-изготовителя. Это могут быть сюжеты и образы, соответствующие названию конкретной церкви, а также образы и сюжеты, не связанные с названием церкви, например, на «скавараке» часто изображались образы серафимов, херувимов и др. «Скаварак» обрамлен 35 маленькими коконами (божож), изготовленными из бронзы. Каждый из коконов имеет круглую форму и прикреплен с помощью металлической проволоки к отверстиям, расположенным по краям «скаварака». «Скаварак» с расположенными на нем коконами является съемной частью и может быть заменен другими его видами. Армянский искусствовед З.Князян выделяет 3 вида «скаварака»: классические, лучистый, венцеобразный.

Классический вид «скаварака» описан выше. Этот вид – самый древний и одновременно самый распространенный, запечатленный в произведениях изобразительного искусства эпохи Средневековья.

Лучистый вид имеет своеобразную форму. Если классический вид предполагает круглую форму, обрамленную 35 коконами, то в основе лучистого – «звездоподобная» форма. Лучистый «скаварак» основан на 60 и более остrokонечных лучах. К ним прикрепляются коконы. Здесь их не 35, как в классическом диске-«скавараке», а 5, но здесь они немного увеличены. Материалом для изготовления «скаварака» служит серебро, а для коконов – бронза.

Венцеобразный вид вбирает в себя отдельные части классического и лучистого видов. Так, от классического вида венцеобразный заимствует круглую форму «скаварака», изготовленную из серебра, количество коконов – 35, а от лучистого – остrokонечные лучи, прикрепленные к диску-«скавараку». Концы лучей обрамлены бронзовыми коконами. «Скаварак» венцеобразного вида так же, как и классического, украшался библейскими сюжетами.

Из трех перечисленных видов «скаварака» наиболее употребительным является классический, другие два вида являются в большей степени музейными экспонатами.

Используемый в богослужении кшоц с классическим видом «скаварака» находится в руках у дьяконов. Держа кшоц, дьякон постепенно приводит в движение руку. Движение руки направлено от себя, после чего следует остановка руки. Далее эти движения неоднократно повторяются. В то время, как рука начинает постепенно двигаться, коконы ударяются о диск-«скаварака», тем самым издавая своеобразный металлический звук, отдаленно напоминающий звучание колокольчиков. Прихожане называют этот звук магическим. Действительно, звук кшоца, с одной стороны, оберегает прихожан от «бесов и всех злых напастей», а с другой – очищает душу от «смятения и одури».

Кшоц в богослужении прихожане слышат в момент звучания Трисвятого «Сурб Аствац...» («святой Боже...»), молитвы «Кристос и меджь...» («Христос внутри нас»), Гимна «Сурб, сурб» («Свят, свят»), обряда причащения «Тер Ворди Астуцо...» («Сын Божий...»), молитвы «Гайр мер» («Отче наш»). Именно в таком порядке звучат перечисленные молитвы и обряды в Литургии. Во время чтения священником этих молитв звучит кшоц. Гимн «Сурб, сурб» также озвучивается и колоколами.

Колокола в армянской церкви появились примерно в X веке. До этого в практике богослужения использовались деревянные **била**, которые назывались «кочхаки» или «жамгары». Упоминание об этом инструменте мы встречаем в «Книге скорбных песнопений» Григора Нарекаци:

[Звон клепала] – не резкий отголос зыка,
Что раздается из глубин скал,
И не ранит он воздух жестоко,
Как сказал мудрец чужеземный...

И далее:

Новое орудие музыкальное,
Что возглашает [милость благовествования],
Возбуждая в нас [движение] Духа Божьего...

Колокольный звон Нарекаци отождествляет с голосом Бога, а сам колокол считает «посредником» между Богом и человеком, причем Нарекаци противопоставляет ангельскому звучанию деревянных колоколов гул медных. Так полагали многие священнослужители, жившие в эпоху Средневековья.

Изученные нами историографические источники не упоминают об участии колоколов в богослужении в период XI–XIX веков. Однако, по словам священнослужителей краснодарской, армавирской и майкопской церквей, колокола в этот период использовались в практике богослужения подобно тому, как они использовались в русской православной церкви.

В первой половине XX века колокольные звоны были делом отдельных немногочисленных церквей. В армянских церквях колокола с «новой силой» зазвучали в конце 70-х гг. XX века, причем они были заимствованы с Запада и напоминали западный карильон. По-армянски этот инструмент называется **занк**. В последние годы его заметно модернизировали. Семь колоколов, настроенных по звукам гаммы, приводятся в движение не звонарем, а автоматически. Вначале с помощью музыкального редактора, установленного в компьютере, создается партитура, где расписывается музыкальный материал для каждого из колоколов. Затем партитура этого музыкального произведения записывается на электронный носитель. Этот электронный носитель помещается в инструмент-занк. Нажатие определенной комбинации кнопок на клавиатуре инструмента позволяет услышать музыкальную композицию, созданную ранее с помощью компьютера. Интересно и то, что колокола приводятся в движение автоматически: колокола ударяются о языки с помощью нескольких рычагов, присоединенных к каждому колоколу и непосредственно к инструменту. Таким образом, нажатие определенной комбинации кнопок заставляет звучать не только заранее созданную композицию, но и автоматически приводит в движение сами колокола.

Инструмент-занк помещается на колокольне и управляется любым из священнослужителей церкви, будь то автор композиции или его помощники.

Нам не приходилось наблюдать, как происходит процесс создания партитуры и воспроизведение ее инструментом-занком. Описанное выше основывается на подробном рассказе настоятеля армянской церкви г. Майкопа Б.Фаришьяна. Он также сообщил, что этот инструмент можно услышать только в Эчмиадзине. В армянских церквах, находящихся на территории России, как правило, звучат один-два колокола. Они приводятся в движение с помощью веревки, подвязанной к языку колокола. Звонить в колокола может также любой из священнослужителей церкви.

В настоящее время колокола звучат в армянских церквах, сопровождая богослужения по большим церковным праздникам – Богоявление, Пасха (в момент звучания Гимна «Свят, Свят, Свят»), обряд Миррорварения, а также колокола звучат, приветствуя Католикоса Всех Армян и епископов в любом армянском храме. Как правило, колокола звучат перед службой; в середине службы они звучат во время исполнения хором Гимна «Сурб, сурб» («Свят, свят»).

Несмотря на благоприятную обстановку, способствующую строительству новых армянских церквей не только на территории Армении, но и России, музыкальная культура, являющаяся неотъемлемой частью богослужения в армянской церкви, переживает не лучшие времена. Так, сейчас можно выделить следующие проблемы, решение которых будет способствовать глубокому осмыслению и постижению армянской духовной культуры: исполнительская проблема, проблема сохранения языка и национальной культуры армянами, живущими на территории России.

Несмотря на существующие проблемы, армянские церкви имеют большие приходы, в них звучит духовная музыка, а это значит, что прихожане испытывают потребность в изучении и сохранении национальной культуры.

**НАСЛЕДИЕ КОЛОКОЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПСКОВА И НОВГОРОДА КАК
ПРЕДМЕТ ИСТОРИКО-КАМПАНОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Феномен местных стилей русского колокольного звона не получил достаточного освещения ни в прошлом, ни в настоящем. Хотя еще в 1851 г. был опубликован план описания старинных колоколов, разработанный И.П.Сахаровым и его коллегами, членами Русского археологического общества¹, а в 1908 г. вопрос о записи и специальном изучении церковных звонов обсуждался Музыкально-этнографической комиссией², серьезных шагов в этом направлении не предпринималось. Единственное комплексное исследование колоколов и системы традиционного исполнительства было осуществлено в 1884 г. священником Аристархом Израилевым на примере звонницы Успенского собора Ростовского кремля³. Благодаря его публикации этот музыкально-исторический памятник, признанный классическим, продолжает функционировать до сих пор, являясь образцом церковного звона. В последующих немногочисленных работах второй половины XIX – начала XX веков, принадлежащих С.Г.Рыбакову, С.В.Смоленскому, К.К.Сараджеву, отмечались некоторые особенности звонов Петербурга, Казани, Москвы, но специально проблема специфики локальных колокольных традиций не разрабатывалась⁴.

После утраты подавляющего большинства колокольных ансамблей и нарушения преемственности в среде церковных звонарей проблема возрождения колокольной культуры с учетом регионально-стилевой специфики в наши дни стала почти неразрешимой. Современная практика реставрации колокольных звонов обычно сводится к налаживанию «акустико-технической системы» колоколен по принципу некоего универсального «звучно-инструмента» — так называемой «русской звонницы» (термин

С.Г.Тосина)⁵. Локальную специфику и связанную с ней морфологию колоколонесущих сооружений, как правило, при этом игнорируют, а в различных регионах внедряются стандартные формы колокольного исполнительства, далекие от этноисторических прообразов.

Современные кампанологи практически лишены возможности исследовать феномен традиционных звонов в *преимущественно-сохранившихся формах*. Немногочисленные и часто противоречивые сведения, которыми располагает наука в настоящее время, не всегда поддаются корректной интерпретации и не являются бесспорными историческими источниками. Дошедшие до нас элементы деструктурированных традиций позволяют лишь в целом воссоздать обобщенно-гипотетическую модель системы русской колокольной культуры. Изучение феномена некогда своеобразных и разветвленных региональных традиций колокольного звона, насильственно прерванных в 1920 – 1930-х гг., стало чрезвычайно сложным. Не случайно в современных кампанологических исследованиях преобладает общеисторическая, культурологическая, научно-техническая проблематика (А.Ф.Бондаренко, А.Н.Давыдов, Н.С.Каровская, В.А.Кондрашина, Ю.В.Пухначев, Т.Б.Шашкина, Б.Н.Нюнин, О.Н.Магницкий и др.) Работы, посвященные изучению музыкальной организации русского звона и его инструментальной природы, немногочисленны (Л.Д.Благовещенская, А.Н.Горкина, А.С.Ярешко). Все они выполнены на широком межрегиональном материале при недостаточном обращении к локальной стилистике. Лишь в отдельных исследованиях, использующих архивные и этнографические данные, делаются попытки описания реалий колокольной культуры некоторых регионов, таких как Северный, Ростово-Ярославский, Сибирь (А.Н.Давыдов, А.Е.Виденеева, Л.Д.Благовещенская). Однако обширный исторический материал, как правило, не может быть соотнесен с безвозвратно утраченными памятниками и живой колокольной практикой и не позволяет понять механизмы локальных традиций звона.

Целенаправленное выявление и усвоение музыкально-исторического наследия отдельных регионов – не только дань прошлому, но и актуальная задача научно-обоснованной реконструкции отечественной колокольной культуры. Лишь с учетом локальной специфики можно добиться достоверности при воссоздании традиционного исполнительства. В этой связи особое значение имеет изучение колокольной культуры Псково-Новгородской земли, одного из древних центров русского православия. Наследие Северо-Западной Руси представлено не только значительным количеством документов и памятников, но и живой практикой традиционного колокольного звона.

Несмотря на известность отдельных фактов (история вечевых и корсунских колоколов Пскова и Новгорода), феномен этой колокольной культуры фактически остается неизученным. Отдельные попытки описания и систематизации памятников этого региона, предпринимавшиеся в XIX и в XX веках, имели лишь частный характер. В основном интерес к колоколам проявляли исследователи с целью создания фактологической базы для изучения древнерусского ремесла (В.А.Богусевич; А.И.Семенов; В.И.Афанасьев)⁶, а также специалисты по декоративно-прикладному искусству (Э.С.Смирнова, И.И.Плешанова)⁷. В конце XX века производились научные описания некоторых колоколов или наборов. Однако среди других памятников, представляющих наследие Пскова и Новгорода, колокола остаются наименее известными. В настоящее время не выработано системного взгляда на колокольную культуру Псково-Новгородского региона ни в истории, ни в искусствоведении, ни тем более в музыкознании. Множество фактов, касающихся принципов функционирования, специфики звучания, особенностей распространения колоколов на территории региона и за его пределами не введено в научный оборот и не востребовано современными исследованиями.

На протяжении двух десятилетий автору удалось регулярно наблюдать и фиксировать живую традицию церковного звона се-

веро-западной Псковщины, прикоснуться к, казалось бы, навсегда ушедшим в прошлое реалиям древнерусской колокольной культуры. Образцы звонов, зафиксированные в ходе кампанологических экспедиций, восходят к XVI–XVII векам и несут в себе глубоко архаические черты: элементы очепного звона, остинатность, модальность и пр. Исследования показали, что морфологические особенности звонниц и колоколен во многом определяют способы исполнения звонов и специфику их музыкальных композиций, органично соотносятся с ландшафтом данной местности и архитектурной спецификой храмовых сооружений.

Исследование колоколов и подколокольных сооружений (колоколен и звонниц) Пскова и Новгорода в совокупности с традиционно сохраняющейся на территории Северо-Западной Псковщины практикой звона помогает приблизиться к пониманию феномена традиционной колокольной культуры XVI–XVII веков. Обширный исторический материал, запечатленный в письменных источниках этого хронологического периода, соотносим с результатами натуральных исследований имеющихся памятников. Историко-кампанологический анализ музыкально-этнографических и документальных данных позволяет выявить музыкальную и инструментальную специфику колокольной культуры Пскова и Новгорода: особенности традиционного колокольного исполнительства, систему музыкально-акустических средств, характерных для преемственно сохраняющихся образцов, особенности жанровой системы колокольных звонов Северо-Западного региона, а также установить критерии их этноисторической самобытности в русле звукоидеала русского средневековья.

В ходе исследования Псково-Новгородской колокольной культуры автором впервые выполнено всестороннее исследование инструментоведческого феномена колоколов и звонов одной локальной традиции⁸. Выявлены характерные музыкально-акустические свойства древних псковских колоколов, дифференцированы колоколонесущие сооружения как различные структурно-типологи-

ческие и функциональные проявления. Произведена систематизация бытующих исполнительских приемов, типов композиций и жанров традиционных звонов в сопоставлении с данными впервые вводимых в научный оборот письменных кампанологических источников.

Базой для исследования явились:

1. Музыкально-этнографический материал, зафиксированный автором в ходе кампанологических экспедиций, проводимых регулярно в течение более двадцати лет (с 1978 г.) на территории северо-западной части Псковской области (Печерский район) и русско-эстонского пограничья. Он включает результаты наблюдения за исполнительским процессом аутентичных звонарей традиционных колокольных звонов, фиксацию их на магнитных носителях (около 1000 часов звучания), кино- и фотодокументирование, протоколы опросов информантов по специально разработанным анкетам.

2. Данные натуральных исследований (в том числе музыкально-акустические измерения) памятников колокольного искусства, имеющих на звонницах Псково-Печерского монастыря, действующих храмов Печерского района, а также в музейных собраниях Пскова и Новгорода.

3. Сведения из письменных источников XVI – начала XX веков: летописей, писцовых книг, храмовых описей и других документов, запечатлевших историю исследуемого региона, выявленные в архивных собраниях Пскова, Великих Лук, Москвы, Новгорода, Санкт-Петербурга, Тарту.

Основные выводы нашего исследования заключаются в следующем:

1. Важнейшей особенностью традиционной колокольной культуры Пскова и Новгорода является господство подколокольных сооружений типа звонниц, конструкция которых существенно взаимосвязана с исполнительской и жанровой спецификой колокольного творчества данного региона.

2. Колокольня и звонница в структурно-функциональном отношении, как архитектурно-инструментальные комплексы, обладают принципиально различными свойствами.

3. Важнейшим формообразующим фактором в колокольной традиции Пскова и Новгорода явилось широкое использование оцепного звона, которым определялась ритмика и структура колокольных звонов прошлого.

Колокольной культуре Псково-Новгородской земли принадлежит основополагающая роль в процессе развития колокольного дела и практики русского церковного звона. Периодом ее расцвета следует считать XVI – первую половину XVII веков – время, когда она оказывала значительное влияние на развитие колокольной практики других территорий Древней Руси.

1 [Сахаров И. П.] Записка для обозрения русских древностей. СПб., 1851. С.33–34.

2 Протокол заседания № 54 Музыкально-этнографической комиссии от 5 января 1908 г. // Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при этнографическом отделе о-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии. 1911. Т.2: Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки. С.10 Протоколы. (Известия имп. О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии; Т.114: Труды этнографического отдела; Т.16).

3 Израилев А. А., Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884.

4 Рыбаков С. Г. Церковный звон в России. СПб., 1896; Смоленский С.В. О колокольном звоне в России // Русская музыкальная газета. 1907. № 9/10. Стб. 265–281; Сараджев К. К. Колокол // Музыка колоколов: Сб. исследований и материалов / Российский институт истории искусств; Отв. ред. и сост. А. Б.Никаноров. СПб., 1999. С.222–227.

5 Тосин С. Г. Звонница на рубеже тысячелетий. Новосибирск, 2003; Тосин С. Г. Реставрация православной звонницы как звукоинструмента (на примере колокольни церкви Иоанна Предтечи, г. Куйбышев Новосибирской области) // Народная культура Сибири и Дальнего Востока: Материалы VI научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Новосибирск, 1997. С.32–34; Тосин С. Г. Русская звонница: Конструктивные особенности и вопросы исполнительства: Дис. ... кандидата искусствоведения / Новосибирская государственная консерватория им. М.И.Глинки. Новосибирск, 2001.

6 *Богусевич В. А.* Литейный мастер Михаил Андреев // Новгородский исторический сборник. Л., 1937. Вып. 2. С. 83—104; *Богусевич В. А.* Псковские литейщики XVI—XVIII вв. // Проблемы истории докапиталистических обществ. 1934. № 9/10. С. 157—161; *Семенов А. И.* Новгородские и псковские литейщики XVI—XVII веков // Сборник Новгородского общества любителей древности. Новгород, 1928. Вып. 9. С. 51—56; *Семенов А. И.* Новгородские литейные и оружейные мастерские в XV—XVI вв. // Сборник исследований и материалов Артиллерийского исторического музея Красной армии. Л.; М., 1940. Вып. 1. С. 239—241; *Афанасьев В. И.* Литейное дело в Пскове в XVI в. // Социально-политическая история СССР. М.; Л., 1974. Ч. 2. С. 91—112.

7 *Смирнова Э. С.* Два памятника псковского художественного литья XVI в. // Советская археология. 1962. № 2. С. 243—247; *Плешанова И. И.* О зверином орнаменте Псковских колоколов и керамид // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 204—219; *Плешанова И. И.* Колокола псковских литейщиков XVI—начала XVII в. // Колокола. История и современность / Отв. ред. Б. В. Раушенбах; Сост. Ю. В. Пухначев. М., 1985. С. 104—119.

8 *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000.

Светлана Пьянкова
(Саратов)

Колокол: от музыкального инструмента к Божьему гласу

Колокол — один из самых древних и самых загадочных музыкальных инструментов. И сегодня он еще недостаточно изучен в связи с разнообразием и неповторимостью обертоновых спектров. Однако таинственность колокола объясняется не только уникальностью его звуковой организации. Вспомним о целительной, чудодейственной силе колокольного звона. В чем же все-таки кроется загадка колокола, в чем причина необыкновенного воздействия его звучаний? Прояснить сущность, специфику колокола, на наш взгляд, можно в двух направлениях: во-первых, попытаться выявить его предысторию и соответственно природу; во-вторых, определить функциональное назначение колокола и колокольного звона в системе богослужебного действия.

С одной стороны, колокола, а точнее, колокольчики, существовали и в дохристианских культовых традициях. Как известно, звон колокольчиков, используемый в языческих обрядах, имел магическую силу, обладая способностью отгонять злых духов. Однако можно ли считать эти самые бубенцы прообразами христианских колоколов? Прежде чем ответить на этот вопрос, обратимся еще к одному инструменту, предопределившему появление колоколов.

Внешне этот инструмент мало похож на колокол. Сходство наблюдается лишь в способах извлечения звука, хотя и сам звук деревянной колотушки о доску также не имеет ничего общего с темброво яркими, завораживающими интонационными «переливами», с продолжительно гудящим звуком колокола. Билам, в свою очередь, предшествовали еще более не похожие на них трубы. Что же объединяло эти внешне разнящиеся инструменты? Общей, как замечает С.Е. Макарова¹, являлась их сигнальная функция, звучащий из их «уст» призыв к богослужению. Причем звук этих инструментов в соответствии с Евангельскими откровениями понимался как глас, зов самого Бога, а иногда и облекшееся в плоть Слово Божие. Так, било являлось символом или иконой распятия Христа. Не случайно использование бил было характерным обычаем богослужений Страстной седмицы, когда устанавливался своеобразный пост колоколов.

В связи с этим можно утверждать, что сущность и специфика христианского колокола совершенно иная, и выявляется она непосредственно за богослужением. Как элемент православного богослужения, колокол несравним с бубенцами и колокольчиками, задействованными в языческих обрядах. Кстати, однозначно отрицательной была позиция отцов Христианской Церкви к подобного рода инструментам. Как известно, использование музыкальных инструментов в богослужении было разрешено евреям ради их духовной слабости, приведшей к потере синергийной основы богообщения. Появление и развитие музыкальных инструментов, по существу, оказалось следствием

грехопадения, а введение их Западной церковью в культовый ритуал, как замечает В.И. Мартынов, свидетельствовало о начале десакрализации иконосферы, перерастании ее в культуру².

Все развитие культуры движется необходимостью спрятаться от Бога, созданием и упрочением материальных заслонов. Материя как средство самозащиты, самосохранения в действительности лишила человека благодатной Божественной энергии — самого источника жизни. Музыкальный инструмент, призванный стать посредником, донести к Богу молитвы верующих, оказался поистине «ловушкой» душ и сердец. С одной стороны, инструментальная музыка предложила средства воплощения мирской красоты, привлекающей, манящей внешним лоском, виртуозностью, изяществом. С другой стороны, она побудила человека к самовыражению, дала возможность излить собственную душу и тем самым обрекла его на любование чувствами, эмоциями, страстями. Показательно в этом отношении использование инструментальных композиций в католическом богослужении, как и распространенность скульптурных, словно облекшихся в плоть, изображений святых. Все это оказалось не чем иным, как выражением духовного упадка, ослабления религиозной веры и молитвы в западной христианской культуре.

Нас же в большей степени интересует православная духовная традиция и функционирование музыкальных инструментов в православном богослужении. А может быть, и нет здесь инструментов? Отталкиваясь от сказанного, становится очевидным, что однозначно называть колокол инструментом не совсем верно. Доказательством тому могут служить и реальные факты церковной культуры, свидетельствующие об отношении к колоколу как к живому существу. Имеется в виду вошедший в обычай в эпоху средневековья обряд крещения колоколов, а также примеры наречения колоколу имени. Вспоминаются и случаи наказания колоколов, когда их, лишая языка, просто принуждали к молчанию. Характерны и показательны в данном отношении

ставшие привычными выражения: «колокола глас», «стройное пение (или хор) колоколов». На колоколах, в отличие от карильона, не играют, не исполняют что-либо. Для православного человека колокола непременно поют, звучат, звенят!

Таким образом, мы уже направляемся по второму, намеченному нами, пути, состоящем в попытке осмыслить уникальность колокола через раскрытие функционального назначения колокольного звона в богослужении. Причем представляется естественным и даже необходимым рассматривать колокольный звон в синтезе с другими видами церковного искусства. Такое искусство призвано восстановить диалог Бога и твари, поэтому все без исключения его виды оказываются вариантным преобразованием молитвенного слова. Как икона, по словам о. Сергия Булгакова, является разросшимся именем Божиим³, так и богослужбное песнопение, и звон колокольный движутся энергией молитвенного взывания. Аналогично все виды церковного искусства можно назвать иконой или образом, восходящим к Первообразу. Наряду с пространственными иконами, следуя мысли В.И. Мартынова, существуют иконы времени — богослужбное пение и колокольный звон.

Иконичное видение искусств в храме вполне соответствует святоотеческим представлениям. Весь храм, в понимании святых отцов, является иконой Царства Божьего, священник — иконой Христа, Евангелие — Его словесным иконообразом, молящиеся — иконами ангелов, а богослужбные молитвословия — вербальными иконами. Иначе, выражаясь словами В. Лепяхина, «торжество Православия есть торжество иконы, иконопочитания, иконичности»⁴. Именно на основании иконичности внутрицерковного пространства оказывается возможным соборное слияние искусств в храме, о чем писал о. Павел Флоренский. Подлинное соединение искусств может быть только литургическим, по замечанию Вяч.Вс. Иванова. «В богослужении, и только в богослужении, — пишет философ, — находят системы искусств свою

естественную ось, так как именно богослужение, пронизанное реальным богочеловеческим двуединством, способно возводить туда, где “всё одно Слово”»⁵. Внутренняя двуединая природа иконообраза, или, иначе, синергийный его принцип, послужили основанием не только единения его с другими иконообразами, но и их соборного восхождения к Первообразу.

Итак, иконичность иконы проявляется именно в синергийном акте, во взаимодействии Божественной и человеческой воли, уникальном воссоединении земного и небесного, материального и духовного мира. Как замечает о. Павел Флоренский, икона разрушает преграду между видимым миром и миром невидимым. «Храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда через их стекла мы видим, по крайней мере, можем видеть, происходящее за ними — живых свидетелей Божиих»⁶. Сущность иконы в агиофании и ангелофании, явлении святых и ангелов, «возвещающих о том, что по ту сторону плоти». Вот почему о. Павел называет икону окном, из которого льется на нас Божественный свет.

Такое взаимодействие энергий, а вернее, постепенное преобразование тварных энергий в Божественный Свет, осуществляется в опыте исихастской молитвы, когда молитва святого подвижника с вхождением ее в сердце становится безмолвной и самодвижной. Еще более ярким примером может служить событие Преображения Христа, сопровождаемое видением Нетварного света, а также ежегодное схождение благодатного огня в Великую Субботу.

Итак, все церковное искусство — это не просто средство или способ «достучаться» до Бога. В православном храме нет посредников, в нем все иконично, символично, все преисполнено благодатной энергии Божества. Здесь нет инструментов и технических приемов, нет картин и красок, золотая ассистка — это непременно Небесный свет, а обратная перспектива — событие примирения с Творцом, путь обожения, преобразования твари. Как инстру-

менты царя Давида — кифара, лира и псалтирь — в молитвенном опыте превращаются в струны нашей души, колеблемые Духом Святым и обновляющие в нас зраки Его невидимого образа, так и колокольная бронза способна за богослужением преобразаться. Музыкально-метафизическое задание колоколов сводится, по мысли В.Н.Ильина, именно к «максимальному одушевлению в соответствующем роде косной, неорганической материи...». Поэтому в существе своем колокольный звон есть «ответ неорганической материи на божественный зов»⁷.

Богослужебные функции церковного искусства реализуются в чуде дематериализации красок, звуков, металла. Отсюда и загадка исцеляющего воздействия колокольного звона, приводящего тела и души людские к согласному приятию Божественных волений.

1 Макарова С.Е. Трубы, била и колокола как сакральные музыкальные инструменты (К символическому истолкованию «трубного гласа» и «звона») // Музыка колоколов. СПб., 1999.

2 Мартынов В.И. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М., 2000.

3 Булгаков С.Н. Философия имени // Первообраз и образ. М., 1999. С. 5–240.

4 Лепяхин В. Икона и иконичность. СПб., 2002. С.4

5 Иванов Вяч.Вс. Собр. соч.. Брюссель, 1981. Т.3. С. 260.

6 Флоренский П.А. Иконостас // Имена. М., 1998. С.366.

7 Ильин В.Н. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 229, 230.

Татьяна Решетникова
(Саратов)

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ МОДУСЫ ОСМЫСЛЕНИЯ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ И КОЛОКОЛЬНОГО ЗВОНА

Особенностью церковного искусства является укорененность его в культе. Не случайно о. Павел Флоренский называет весь строй церковной культуры онтологичным. Это качество

понуждает искать в церковной музыке совершенных форм выражения, заставляет задуматься над соответствующими ей принципами возможного осмысления. Немалую помощь в данном вопросе может оказать изучение пространственно-временных характеристик церковной музыки.

Любое музыкальное творчество является искусством временным. Однако это не то время, к которому мы привыкаем в повседневной жизни, а время совершенно особое. Его специфику наиболее ярко и полно раскрывает А.Ф. Лосев. «Музыкальное бытие, — пишет философ, — не живя в пространстве, тем самым не живет и в пространственно-измеряемом времени. Оно требует того подлинного времени, которое существует без пространства»¹. В таком времени нет прошлого и будущего, здесь «вечное всеохватывающее “теперь”, вечное творчество... — без убыли и томления»². Музыкальное время, по А.Ф. Лосеву, есть не форма протекания событий и явлений музыки, но есть сами эти события и явления в их подлинной онтологической основе. Таким образом, чистое время музыки как бы раскрывает саму ее сущность.

Такое время наиболее совершенно представлено в древних богослужебных распевах и ритмо-тембровом колокольном звоне. Отличительной особенностью данных видов церковного творчества является континуальность, основой которой выступают модальные принципы организации. Модальность обнаруживает себя в формульности мелодического строения. Основной структурной единицей распевов являются попевки или кокизы. В образовании же более пространственных напевов участвуют также развернутые мелодические построения — лица и фиты.

Интонационные модусы распевов всецело соответствуют тексту молитвословий, что объясняет их иррегулярное ритмическое развитие. В колокольном же звоне — как искусстве чисто инструментальном — роль сущностного стержня, продуцирующего все последующее ритмическое движение, берет на себя сама темброво-обертоновая характеристика колокола. Это обстоятельство

обуславливает равноправие в колокольном звоне двух принципов музыкального становления — остинатности и вариантности, тогда как в распевках основным является все же вариантность.

Эйдетическую сущность музыки А.Ф. Лосев соотносит с идеальностью численных отношений. Следуя мысли философа, «смысловая фигурность числа незримо руководит всеми иррациональными судьбами музыкального предмета»³. Однако справедливо ли это? Сам А.Ф. Лосев называет число «началом, вносящим координированную раздельность в смысл, то есть создающим самый смысл» и этим выявляет некую конструктивную его значимость. Данное качество вскрывает, на наш взгляд, сущностное несоответствие числа и музыки. Ведь музыка вся стремится, вся течет. Чистое музыкальное бытие есть, по А.Ф. Лосеву, «предельная бесформенность и хаотичность»⁴. Числовой принцип, если и участвует в музыкальном становлении, то исключительно в светском искусстве. Это объясняется тем, что последнее всегда движется в сторону своего несобственного.

Перерождение церковной культуры в светскую, согласно мнению современного композитора и музыковеда В.И. Мартынова, произошло на Западе в XI веке, в России же значительно позже — в XVIII веке. В.И. Мартынов предельно разводит богослужебную и светскую модели культуры. Собственно музыкой он называет музыку светскую, тогда как все виды богослужебного искусства объединяет общим термином — «иконосфера». Если «музыка начинает звучать на пути, идущем от Бога к миру», то «богослужебное пение воспевается в тот момент на пути к Богу, когда человек целиком освобождается от образов и представлений материального мира»⁵.

Источником светской музыки можно считать любование звуком. Отсюда происходит самозамкнутость и самодостаточность музыкальных произведений. Такая музыка все более апеллирует к пространственному фактору. Это выражается, как правило, в четкой метрической основе, гармонической структурированности

вертикали⁶. Своеобразной иерархичности пространства служит выделение из общей музыкальной ткани тематизма. Данное явление достигает вершины своего развития в творчестве венских классиков, когда музыка выстраивается в целые драматургические концепции. Здесь рождается своего рода виртуальное пространство. Его болезненность заключается в том, что смысловой центр тяжести находится внутри музыкальной формы, тогда как в церковной музыке смысловой центр всегда выносится за пределы.

Исследуя развитие музыкальной культуры, В.В. Медушевский отмечает, что светские ее формы заимствовали от церковного искусства «пафос серьезности и духовной сосредоточенности, возвышенной красоты, духовного света, небесного воскрыления души»⁷. Красота драматического искусства, по мнению музыковеда, также содержит онтологический момент, который проявляется в актах катарсического покаяния. Однако «в высоком светском искусстве, сущностно и исторически произшедшем от церковного, — продолжает В.В. Медушевский, — действует призывающая, но не спасающая благодать»⁸.

Подлинный онтологизм церковного искусства основан на участии энергии или благодати Божией в человеческом творчестве. Эта синергия рождает всегда нечто новое, небывалое, нечто большее себя самого. Поэтому церковное искусство есть бытие символическое, оно всегда переступает собственные пределы. «Общее делание» предполагает соответствующее ему литургийное время, встроенность в которое и является одним из главных критериев в оценке церковного пения и колокольного звона.

Какой же принцип, если не число, управляет богослужебной музыкой?

Обратимся к размышлениям о. Павла Флоренского. Систему конкретных познавательных начал и само бытие философ рассматривает как организм форм. Число есть форма организации внешней, ему соответствует имя как форма организации

внутренней. Иначе говоря, инварианту объективности противостоит инвариант субъективности, или инварианту вещному — инвариант личностный. Прорисовываемые философом два образа оформления бытия и познания естественно проецируются на музыку. Если светская музыкальная культура базируется на способе внешней организации, то богослужебная музыка как нельзя лучше отвечает образу организации внутренней. Стало быть, ключевым принципом здесь является имя.

Согласно о. Павлу Флоренскому, имя есть сгущенное слово, некий «опорный пункт словесных актов, ...перекрестие рядов словесных деятелей»⁹. Главным отличительным признаком его является отнесенность к личностному бытию. Не случайно А.Ф. Лосев отмечает: «Имя есть всегда имя одушевленной вещи, ... личности, ... имя собственное, а не нарицательное, имя живой вещи»¹⁰.

Личностная характерность феномена проявляется в необыкновенной связанности музыкальной интонации распева с текстом молитвословия. Здесь уже не игра и комбинаторика звуков, а интонирование самого смысла. Как отмечает В.И. Мартынов, «христианский богослужебный мелос есть... результат реализации интонационной природы, потенциально заложенной в системе богослужебных текстов»¹¹. Поэтому богослужебное пение композитор представляет своеобразным телом молитвенного континуума, а в самом певческом звуке видит особую форму существования слова.

В колокольной музыке личностный принцип проступает прежде всего в индивидуальности звуковой атмосферы каждого колокола. Известный в свое время звонарь К.К.Сараджев говорил о необходимости иметь в колокольном наборе всегда два pedalных колокола, объясняя это тем, что «два вместе ударяемые колокола дают слияние их индивидуальностей» и тем самым «вырождают на фоне себя живую почву, на которой всякие совокупности индивидуальностей, ... всякие формы, приемы, способы входят в одну и ту же общую точку сосредоточения и уже дают определенную

музыкальную картину»¹². Индивидуальность, по мнению К.К. Сараджева, сообщает развитию звона и определенный ритмический облик, а всей гармонизации — неповторимую форму¹³. Таким образом, индивидуальность в звоне словно выговаривает саму себя. Однако это не есть выговоренность вовне, напротив, индивидуальность в звоне сохраняет свою существенность и сохраняет именно как тайну — тайну живого присутствия Божьего.

Личностный характер имени обуславливает его коммуникативные возможности. Имя всегда активно, динамично. Оно есть всегда какая-то сила, направленность, стремление. Следуя мысли А.Ф. Лосева, именование всегда рассчитано на то, чтобы именуемое откликнулось на это именование. Но этот отклик будет именно внутренний. Так и в церковном искусстве становится возможным личностное общение с Богом по принципу Я-ТЫ, где взывание является одновременно и услышанием. Такое общение раскрывает сущность самой христианской веры, которая есть «уверенность в невидимом и осуществление ожидаемого» (Евр., 11: 1). Такое общение учит истинной любви. Оно делает богослужбное искусство воистину славословием Божиим.

1 Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М., 1990. С. 237.

2 Там же. С. 261.

3 Лосев А.Ф. Логика музыкальной формы // Из ранних произведений. М., 1990. С. 330.

4 Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М., 1990. С. 209.

5 Мартынов В.И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. М., 2000. С. 31.

6 Основой «совершенствования» гармонического языка музыки стал переход в XVIII в. к равномерно-темперированному строю.

7 Медушевский В.В. Святая традиция Руси // Христианство и мир: Материалы Всероссийской научно-практ. конф. «Христианство 2000». Самара, 2001. С.311.

8 Медушевский В.В. Русский XIX век // Христианство и мир: Материалы Всероссийской научно-практ. конф. «Христианство 2000». Самара, 2001. С. 335.

- 9 Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Имена. М., 1998. С.285.
10 Лосев А.Ф. Вещь и имя // Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 820.
11 Мартынов В.И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. М., 2000. С.120.
12 Сараджев К.К. Колокол // Музыка колоколов. СПб., 1999. С.223.
13 Звонарь предлагал различать в самом звоне два фона: «первый фон-основа, он представляет собой атмосферу произведения, второй само лицо этого произведения, он так и называется фон-лицо» (там же. С. 224).

Сергей Тосин
(Новосибирск)

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВОННИЧНОГО ЗВУКОРЯДА

С точки зрения музыковедения, звонницу следует рассматривать в качестве музыкального инструмента, где собранные вместе колокола составляют материальную базу звукоряда, специальному анализу которого посвящена данная статья. Основное внимание в связи с этим направлено на определение количественного показателя колокольного набора инструмента, на его диапазонные и регистровые характеристики, а также на «интервальный» состав звонницы.

Что касается количественного показателя, то при православных храмах сегодня встречается различное число колоколов. Так было и раньше: об этом говорят документы прошлого. Так, в XVII веке отмечалось от 4-х до 14-ти колоколов¹, в XVIII – до 15-ти², XIX столетие тоже не отличается в данном отношении от двух предыдущих³.

Такое множество колоколов, собранных вместе в одной звоннице, сопряжено со спецификой употребления их в православном обряде. Она предполагает использование целого набора разновеликих колоколов. В звуковом выражении такой набор представляет собой звукоряд, как видно, не регламентированный по количеству ступеней.

Не регламентирован звукоряд звонницы и по относительной высоте его «тонов». Этот показатель во многом зависит от величины самих колоколов, т.е. от их массы. Причем в различных звонницах последние представлены в самых разных весовых сочетаниях, так что сравнивать их с целью выяснения каких-то определенных закономерностей практически бессмысленно. Даже поверхностный взгляд убеждает в бесперспективности такого пути.

Первое, что здесь бросается в глаза, — это различие в суммарном весе колокольных наборов. В иных звонницах он может быть меньше, чем вес одного благовестника в других. Например, ростовский Сысой весит 2000 пудов⁴, тогда как общий вес 13-ти колоколов одного из петербургских соборов в XVIII веке составлял 1237 пудов⁵. Столь же велика разница в весовом диапазоне колоколов каждого отдельного подбора. В одном случае — от 15 фунтов до 542 пудов 18 фунтов, в другом — от 29 ф. до 219 п., в третьем — от 1 п. 7 ф. до 308 п. 14 ф., в четвертом — от 1 п. до 511 п. 14 ф.⁶, и т.д. Весовые соотношения между колоколами набора — как внутри, так и в сравнении с другими звонницами, — также не выявляют общих закономерностей. Так, весьма приблизительная, как будто намечающаяся двухкратность в соотношении веса крупных колоколов звона на 3-м-5-м колоколе непременно дает сбой.

Вероятно, какие-либо закономерности можно было бы здесь установить при идеальных условиях, когда, например, весь набор отлит в одной мастерской, запланированно. Но campanология, к сожалению, не располагает такими данными относительно прошлых столетий.

Как показывают наблюдения, у различных мастеров в разных колоколотейных производствах при общем сходстве форм наблюдаются свои индивидуальные черты. Поэтому стандарты одного завода весьма разнятся со стандартами другого. И одинаковый вес колоколов совсем не значит, что они обладают одинаковой высотой «тона». Даже на одном производстве в одной и той же стандартной литейной форме, т.е. одного запланирован-

ного веса, согласно нашим исследованиям современных образцов, могут отливаться колокола различных звуковысотных характеристик (с расхождением до тона).

При таком положении дел о строго установленном типе звонничного звукоряда говорить вряд ли имеет смысл. А если еще учитывать фактор окказиональности — преимущественно случайный характер формирования колокольного подбора, — то становится вполне очевидно, что о стандартном звукоряде звонницы не может быть речи в принципе. Различное количество колоколов, различные соотношения их величин ведут к разнообразию звукорядов, выраженному в диапазоне, количестве ступеней и интервальной структуре.

Ценную информацию в плане изучения структуры колокольного звукоряда звонницы дают немногочисленные нотные записи старых звонов, а также звуковысотное описание колокольного арсенала уцелевших традиционных инструментов. Для сравнительного анализа обратимся к звукорядам колокольных наборов при следующих храмах:

- 1) Успенском в Ростове Великом⁷;
- 2) Даниловского монастыря в Москве⁸;
- 3) церкви Марона в Москве⁹;
- 4) Смоленском в Новодевичьем монастыре в Москве¹⁰;
- 5) Афанасьевской церкви в Орле¹¹;
- 6) Иоанна Златоуста в Астрахани¹²;
- 7) Успенском во Владимире¹³;
- 8) Никитской церкви в Орле¹⁴;
- 9) Вознесенском в Новосибирске¹⁵.

Анализ показал полное отсутствие единообразия даже в принципиальном подходе к выстраиванию звукоряда. Сравнение проводилось по следующим параметрам: диапазон звонницы и плотность его заполнения, регистры, общие закономерности в распределении колоколов (ступеней) по регистрам, интервальные соотношения между ступенями звукоряда.

Диапазоны звонниц (соответственно указанным номерам): 1) две октавы + б.6; 2) две октавы + м.6; 3) три октавы + ч.4; 4) две октавы + м.2; 5) одна октава + б.2; 6) две октавы + ч.5; 7) три октавы; 8) одна октава + ч.4; 9) две октавы + б.2. Как видим, разница в диапазонах внушительная — от ноны большой до 3,5 октав. При этом в трех октавах одного подбора могут присутствовать лишь три колокола (№ 7), в подборе с диапазоном в нону — 10 (№ 5); в 2,5-октавном диапазоне — 5 (№ 6) или 13 (№ 1), 16 (№ 2).

Так же неоднозначно представлены звоны и в регистровом плане. Если в одних случаях задействованы все три регистра (№ 2: *Des — gis²*; № 3: *Fis — h²*), то в других — нижний и средний (№ 1: *C — a'*), либо средний и верхний (№ 6: *fis — cis³*; № 9: *a — h²*), а то — почти только верхний (№ 5: *a' — h²*; № 8: *h' — e³*).

Не наблюдается закономерностей и в отношении заполнения каждого из регистров звукоряда. Так, в нижнем регистре возникают всевозможные сопряжения терцово-квартовой структуры (№№ 2, 4), терцовой (№№ 1, 3). В среднем регистре чаще встречаются различные секундовые последования, тем не менее во всех рассматриваемых примерах их цепочка неоднократно «разрывается» большими интервалами — от терции до октавы. Принцип заполнения верхнего регистра фактически мало отличается от среднего.

Итак, сравнительный анализ колокольных звукорядов по указанным параметрам не выявляет типических черт. Отсюда следует вывод, что каждый из них обладает яркой индивидуальностью.

Возникающая таким образом *множественность вариантов* определяется, видимо, необязательностью следования каким-то общепринятым нормам структурного выстраивания звукоряда, что отчасти может быть объяснено объективной причиной — случайностью складывания каждого конкретного звона. Другая причина, несомненно, более глубокая и важная,

на наш взгляд, может быть связана с эстетическим восприятием акустического феномена колокола, точнее колоколов при их звуковом взаимодействии в одновременности. Иными словами, здесь ценен прежде всего фонизм — как главное художественно-выразительное средство. Причем фонизм — в конкретном качестве, которое в отношении к звоннице определяется как *согласный подбор колоколов*. Такой подбор в старину именовался красным звоном, в чем, несомненно, выражалось эстетическое отношение народа. И главным критерием оценки здесь, конечно же, выступал слух.

Подводя итог, укажем на то, что звукоряд звонницы обладает некоторыми специфическими свойствами. Во-первых, ненормированным количеством ступеней. Во-вторых, в звонничных звукорядах не прослеживается четкой регламентации в отношении диапазона. Внутри него регистры так же могут быть представлены по-разному (в том числе и по количеству колоколов). Может, например, полностью отсутствовать нижний регистр. В-третьих, структура звукоряда в плане интервального соотношения между его ступенями вообще не содержит даже изначально определенной заданности.

Столь необычный принцип выстраивания звукоряда во многом зависит от случайного характера формирования колокольных подборов. Это связано с известными объективными причинами. Но имеется также очень важная, можно сказать, определяющая причина, уже субъективная (на уровне национально-эстетическом) — стремление к фонической гармонии (в широком смысле), основанной не на интервальном составе колокольного звукоряда, а на определенном взаимодействии целого комплекса обертонов звучащих одновременно нескольких колоколов.

1. Муркос Г. Отрывок из путешествия Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII столетия. (По описанию Павла Алеппского). // Русское обозрение. 1895. № 5; Олеарий А. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1638

г. М., 1870; *Таннер Б.* Описание путешествия польского посольства в Москву в 1678 году. М., 1891.

2. *Чудинова И.А.* Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. СПб., 1994. С.31–35.

3. *Никаноров А.Б.* Звонарский устав Оптиной пустыни // Наследие монастырской культуры: Ремесло, художество, искусство. СПб., 1997. Вып. 1. С.51; *Чудинова И.А.* Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. СПб., 1994. С.31, 34.

4. *Израилов А.А.* Ростовские колокола и звоны // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 151.

5. *Чудинова И.А.* Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. СПб., 1994. С.35.

6. Там же.

7. *Израилов А.А.* Ростовские колокола и звоны // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 162.

8. *Цветаева А.И., Сараджев Н.К.* Мастер волшебного звона. М., 1986. С.155.

9. Там же. С.155.

10. *Ярешко А.С.* Колокольные звоны инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки. М., 1978. Вып. 3. С. 45.

11. Там же. 12. Там же. 13. Там же. 14. Там же. С.55.

15. *Тосин С.Г.* Звонница на рубеже тысячелетий. Новосибирск, 2003. С. 43–47.

Андрей Хадорич
(Москва)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СПЕКТРАЛЬНО-АКУСТИЧЕСКИХ МЕТОДОВ КОНТРОЛЯ КАЧЕСТВА КОЛОКОЛОВ

В наше время, когда происходит возрождение Православия в России, получили вторую жизнь, казалось бы, навсегда забытые ремесла и искусства. Одним из них является литье колоколов.

Современные колокололитейщики сталкиваются с большими трудностями, вызванными разрывом традиций, утерей опыта колокольного литья, который накапливался веками. Сейчас многое, практически все, надо начинать заново. Но непреодолимых трудностей не бывает. В России появляется все больше ко-

локоломитейных предприятий. Это не может не радовать, но есть в этом процессе и отрицательная сторона – часто низкое качество изготавливаемых колоколов. Одно дело, когда колокола изготавливает предприятие, имеющее для этого необходимое производственное оборудование, опыт работы, а, главное, дорожащее своей репутацией, и совсем другое – когда приходится покупать колокол у начинающих кололомитейщиков, или, того хуже, на предприятии, поставившем во главу угла своей деятельности получение прибыли любой ценой.

В свете этой проблемы особенно остро встает необходимость разработки методов контроля качества колоколов, причем как новых, приобретаемых на заводе, так и старых, исторически ценных. Первые необходимо проверять при покупке на отсутствие литьевых дефектов, на качество звучания (благозвучие) и т.д., а последние – на общее состояние, наличие эксплуатационных дефектов (сколов, трещин), наличие литьевых дефектов. Хотя сам возраст этих колоколов свидетельствует об отсутствии в них критических заводских дефектов, тем не менее каждый литьевой дефект является потенциально опасным, здесь могут концентрироваться напряжения, которые в последствии могут привести к образованию трещин и т.д. На основании дефектоскопического обследования определяется пригодность колокола к дальнейшему звону. Как известно, колокольная бронза стареет, и исторически ценный колокол может разрушиться в процессе звона, поэтому разумно вовремя оценить его состояние, и может быть, правильнее провести его своевременное «лечение» или продумать для него щадящий режим использования. Бывают и крайние случаи, когда приходится отправить колокол в музей, а на звонницу приобретать новый. Этим мы можем способствовать сохранению нашего исторического наследия.

Новые колокола также требуют диагностики своего состояния. Как известно, колокольная бронза – вещь хрупкая, особен-

но зимой, при температурах ниже -20°C . В это время звон в колокола требует особой осторожности. Опытные звонари это знают и принимают соответствующие меры. Тем не менее, иногда происходят случаи раскола колоколов (образования в них трещин). Если в колоколе образовалась трещина, то его можно отремонтировать, для этого существует довольно много способов, от сложных и дорогих (сварка) до довольно простых и относительно дешевых (остановка роста трещины путем снятия напряжений достигается сверлением отверстий на ее концах). Но независимо от способа, успех ремонта колокола в значительной мере зависит от своевременности его начала. На ранних этапах развития трещины ремонт, как правило, проходит успешно и не требует очень больших капиталовложений. По мере развития трещины, сложность и стоимость ремонта растет, а шансы на успех падают. Исходя из вышесказанного, важность контроля качества колоколов трудно переоценить.

В Московском Колокольном Центре разработана и многократно проверена на практике методика диагностики колоколов как после их отливки, так в процессе эксплуатации. Данная методика включает в себя следующие виды неразрушающего контроля и диагностики: 1) визуальный осмотр; 2) цветная дефектоскопия; 3) ультразвуковая диагностика; 4) рентгенография; 5) спектрально-акустический анализ.

Первые четыре технологии достаточно хорошо известны в промышленности, и я не буду останавливаться на их применении, хотя они и имеют некоторые особенности при диагностике состояния колоколов.

Последний способ является сравнительно новым, разработан нами с учетом особенностей звучания колоколов и в печати подробно нигде не описан. В чем его суть? Собственные колебания колокола после удара происходят в трехмерном пространстве и очень сложны. Конечное его звучание зависит как от внутренних факторов, так и внешних (т.е. окружающей среды).

К внутренним факторам относятся: механические свойства материала (плотность, модуль упругости и коэффициент затухания звука), состояния материала (структура и пористость) и геометрические параметры (профиль колокола, отклонения от идеальной формы и место удара). Все эти параметры влияют, в конечном счете, на звучание колокола, и любые изменения в нем могут говорить о внутреннем состоянии колокола.

Здесь возможны как статические методы исследования (анализа), так и динамические. Но оба они невозможны без проведения паспортизации колокола, включая его акустику, которая отличается своей индивидуальностью. В числе наиболее важных акустических диаграмм считаются:

- частотная диаграмма в момент удара;
- диаграмма затухания звука;
- трехмерная частотно-временная диаграмма затухания звука.

Анализ этих диаграмм позволяет оценить качество литья, особенности музыкальной организации звучания, правильность веса языка, целостность колокола, геометрические отклонения и т.д.

Если мы знаем исходные данные по звучанию колокола, то мы можем уже отслеживать его состояние в динамике (что особенно важно для исторически ценных колоколов). Анализ изменения в вышеуказанных диаграммах уже на первом этапе (без использования других технических средств неразрушающего контроля) может выявить такие дефекты, как: начало раскола колокола, изменение подвески языка, появление наклепа, старение материала и т.д. Ясно, что чем своевременнее мы обнаружим эти изменения, тем раньше можем принять меры по их устранению или «лечению». А для этого требуется планомерное динамическое отслеживание состояния колоколов. Здесь мы можем сказать, что начало этому процессу нами положено. Московским Колокольным Центром уже паспортизировано более 1200 колоколов, проводится отслеживание в динамике состояния уникальных звонниц в Ростовском кремле, Покровском

соборе в Москве, Свято-Троицкой Сергиевой лавре. И нам думается, что со временем это даст положительные результаты.

В заключение хотелось бы отметить, что идея паспортизации колоколов не нова, у нас в стране ее основоположником является блаженной памяти настоятель Успенского Собора Ростовского кремля протоиерей Аристарх Израилев. В конце XIX века он с помощью изобретенного им акустического прибора и изготовленных им самим специальных камертонов измерил основные тона уникальных колоколов Ростовской звонницы. Эти камертоны до сих пор хранятся в музее Ростовского кремля. Дошедшие до нас научные труды отца Аристарха содержат уникальные данные, которые оказывают неопределимую помощь сегодняшним исследователям колоколов. Одним из таких трудов является его книга «Ростовские колокола и звоны», 120 лет со дня выхода которой мы отмечаем в 2004 году.

Александр Ярешко
(Саратов)

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОБРАЗОВАНИЯ И СТИЛЯ ПРАВОСЛАВНЫХ КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНОВ

Под *жанрами* в колокольной музыке следует понимать исторически сложившиеся разновидности звонов и их музыкальные структуры, имеющие функциональную значимость в православных обрядах и обладающие выразительно- смысловым значением.

Первичный жанр колокольного звона — сигнальность, которая в «чистом» виде, в связи с ее прикладным назначением, — явление не художественное. Но сигнальность колокольных звонов была такова, что в своих элементарных формах она уже несла определенное эмоциональное содержание, так как обладала двумя важнейшими музыкально-формообразующими средствами: ритмом и тембром. Эта первичная функциональность коло-

кольного звона выявила несколько аспектов употребления колоколов, а следовательно, и их разновидностей.

В Ветхом Завете изначально заложена музыкальная концепция звука призыва верующих в храм и прославления Всевышнего. Чудодейственная сила трубных звуков, представленных в Ветхом Завете, связанная с гласом Божьим, идентична билу, а затем колоколу. Колокол явился аналогом ветхозаветных труб и, войдя в практику христианского богослужения, наделялся такой же сакральностью. Молитва к Всевышнему, обращение к Нему, призывание Его имени — являются основой древнерусской церковной культуры. В этом комплексе художественных явлений, составляющих церковно-христианский ритуал, звону-благовесту принадлежит особо значимое место: это гласное выражение молитвенного состояния не одного индивида, а человеческого сообщества. Поэтому *благовест* — это первоисток христианской соборности, молитва, творимая колоколом с произнесением Его имени («Он», «Ом», «Бом», «Бог») непрерывным, постоянным звуковым потоком. Молитвенный континуум создается равномерно пульсирующими ударами самого яркого колокола, в звуке которого явственно ощутим устой не только музыкальный, но и как центр и сила притяжения духовного помысла. Отсюда идет связь колокола-благовестника с проповедником, имеющая древнейшие корни. Как пишет С. Е. Макарова, ссылаясь на ряд источников, «на самом раннем этапе существования христианских общин о начале и месте богослужения оповещали специальные священнослужители, а в малых общинах — и сам глава общины. Основной задачей тогда была проповедь христианского учения, и, видимо, именно это отразилось в символической трактовке колокола как образа проповедника»¹.

Само слово «благовест» имеет древнейшие корни. Оно происходит от стар. церк. «благой»: добрый, хороший, путный и др. Это понятие встречается еще в Евангелии: «Никто же благ, токмо един Бог» (Мтф., Лук.). Не случайно в народе существует

поговорка: «С Богом пойдешь, до благого дойдешь» (В. Даль). Синоним — «благость»: высшая степень любви и милосердия; соединение всех добродетелей (В. Даль). Обратим внимание, что «благовестниками» в первенствующей церкви назывались избранные люди, которые были посылаемы в разные места для проповеди евангельской. Само же «благовестие» часто употребляется как синоним Евангелию, истории евангельской; учение спасительное, принятое не от человека, но от Бога (Иоанн. 1, 18; Галл. 1,6).

Поэтому достаточно поздняя фиксация названия «благовест» в специальной литературе, относящаяся к XVII веку, — не показатель его несомненного более раннего происхождения и употребления.

Символика благовеста прямым образом выходит на концепцию *синергии* как согласованного действия («со-энергии») нетворной Божественной энергии и тварных энергий человека. Стяжание благодати, т. е. обретение спасения силою Божией, возможно, по учению церкви, только благодаря нераздельному единству (со-энергичности) Божественного промысла и собственной воли человека². Яркий звук благовеста демонстрирует единство, с одной стороны, результата материального творения человека — колокола, с другой — духовного начала, выраженного в его музыкальной сущности, в проявлении религиозно-молитвенного континуума. Поэтому благовест можно с полным правом назвать истоком христианского музыкального канона, своего рода *синергийным кодом христианской православной музыкальной культуры*. Все важнейшие свойства благовеста указывают на его знаковую сущность. Отказ от шумового эффекта звучания деревянного била и применение звучащего «тела» с ярко выраженной музыкальной основой (металлическое било и, как венец развития, — колокола) имело особый смысл. О значении музыкального элемента писал Дж. Фрэзер: «... музыка самое проникновенное и волнующее из всех искусств, сыграла значительную роль в деле формирования и выражения религи-

озных эмоций...»³. «Открытие», а точнее — ощущение человеком музыкального устоя в звуке колокола, дающее ему ориентацию в акустическом пространстве, само колокольное благовестие или молитвенный континуум в ритмически размеренной пульсации стало обретением Божественного промысла, христианского учения о Божественной энергии и благодати. Подчеркнем особую роль человеческого фактора в молитвенном континууме благовеста: скорость ритмоударов звона идентична сердечному ритму звонаря, которая представляет собой, как правило, пульсацию четвертных (если благовестник в пределах 500 кг) в амбигусе = 60, или половинных с той же скоростью (при большом благовестнике).

Все это свидетельствует об архетипальной значимости колокольного благовеста, выступление его в роли канона — истока. Как писал И. Эйзен, «Зов в церковь и напоминание о службе Божией ... составляет для души благочестивой всегда радостную, благую весть: “Возвеселихся о рекших мне: в дом Господень пойдем”» (Псалом 121:1)⁴.

Принципы формообразования православных колокольных звонов представляют собой следующую категорию канона, включающую их основные стилистические свойства. В этом комплексе важнейшим элементом является остигатный принцип развертывания музыкальной формы. Данный элемент является частью общего понятия ритмоструктуры звонов, которая установилась в ходе многовековой исполнительской практики поколений звонарей в виде различных типов и внутрижанровых разновидностей колокольной музыки.

Как известно, основополагающими элементами организации музыки являются время и пространство, которые объединяют все ее формообразующие стороны. В православных колокольных звонах реальный (физический), концептуальный (художественный) и перцептуальный (психологический) типы времени и пространства тесно объединены и представляют собой

их *триединство*. Эта связь специфична. Так, реальный (физический) тип органично связан, как уже было показано, с функционированием человеческого организма (работой сердца, дыхания, движением рук звонаря и т.п.); концептуальный — это художественная организация музыкально-выразительных средств звона; перцептуальный — психологическое восприятие субъектами (слушателями) звона. Из этого вытекает ритмическая организация, как одна из мер художественного времени. Она определяется континуумом благовеста, как основным, организующим время, элементом, который представляет собой фундаментальную басовую оstinatность.

Ostinatность благовеста является прежде всего показателем реального времени с его равномерной, равнодлительной пульсацией звука. Концептуальное (музыкально-художественное) время звона включает ряд других параметров: фактуру, интонационно-мелодическую насыщенность, структуру и т.д. Весь ход развития колокольности от утилитарно-прикладного вида к собственно искусству представляет собой синтезирование различных видов оstinatности и постепенное преодоление ее на новом формообразующем уровне. Возникает система *отношений* оstinatности в процессе структурирования концептуального времени звона, образующая *остинатную форму*. Истоки ее уходят в глубь веков к древнейшим формам музицирования — так называемому бурдонированию.

Колокольная оstinатная форма, безусловно, более высокая ступень данного структурного принципа, но ее архаические истоки в коммуникативной функциональности — в сигнале, призыве. В течение веков происходила своего рода эмансипация тона звона от функциональной однозначности и становление собственно музыкальной формы. О данной форме в народной музыке писал А. Г. Юсфин. По его определению, под оstinатной формой понимается такой тип композиционной структуры, которая основана на многократном повторении краткой ритмомелодичес-

кой формулы (мотива-формулы) при отсутствии контрастного материала, включающегося в звуковую ткань⁵.

Феномен колокольной остигатной формы (назовем ее так, вследствие ее уникальности) заключается в синтезе звуковых остигатных парадигм фактурного триединства, преобразующем сигнальную функциональность в музыкально-семантическое поле. Возникает трехплановая перспектива остигатных форм, где в периодичном такте каждый звуковой план ведет свою остигатную тему. Здесь мы соприкасаемся с пространственным параметром музыкального образа, который в православной музыке выявляется особенно ярко. Наполняя пространство объемом колокольных звучаний, образуется поистине необъятный диапазон колокольных голосов от ультравысоких до инфразвуков, создающих космическое звучание. Этот объем концептуального (музыкально-художественного) пространства создается всеми компонентами музыкально-семантических средств звона, в том числе обертоновой наполненностью звука каждого колокола, дающие в синтезе звуковой «сгусток», который можно назвать концентрированным колокольным звуком (кластером). Органный пункт первого (басового) плана фактурно чаще всего представляет собой один звук, составляющий остигатный фундамент для остальных голосов. Типичные канонические звоны храмов представляют собой синтез басового остигата с остигатными мелодико-ритмическими фигурами в двух других фактурных ярусах, почти неизменными на протяжении всего звона.

1. Макарова С.Е. Трубы, била и колокола как сакральные музыкальные инструменты // Музыка колоколов. СПб., 1999. С.23.

2. См. об этом: Волошинов А.В. Синергетическая парадигма как явление культуры рубежа XX — XXI веков // Синергия культуры / Саратов. гос. техн. ун-т. Саратов, 2002. С.9–11.

3. Фрээр Дж. Золотая ветвь. М., 1983. С.316.

4. Эйзен И.М. Колокол // Литературное приложение к «Ниве». 1894. № 8. С.726.

5. Юсфин А.Г. О целостности композиции в остигатных формах народной музыки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР / ЛГИТМиК. Л., 1986. С. 158.

Содержание

От составителя	3
----------------------	---

НАСЛЕДИЕ Г.И.БЛАГОДАТОВА И СОВРЕМЕННАЯ НАУКА

Игорь Мациевский

Г.И.Благодатов – классик отечественного инструментоведения	5
--	---

Юрий Поздняков

«Русская гармоника» Г.Благодатова и современность	22
---	----

Галина Тавлай

К развитию идей Г.И.Благодатова в этномузыкологии: Сонористика, гетерофония, антифония в инструментальном и вокальном многоголосии	34
--	----

Валерий Свободов

Камерный оркестр старинной музыки Георгия Ивановича Благодатова	51
--	----

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

I

Инна Назина

О базисных концептах исследования традиционной музыкально-инструментальной культуры Беларуси	55
---	----

Виктория Мациевская

Влияние личности музыкантов-лидеров на формирование различных художественно-стилистических направлений (школ) в гуцульской профессиональной скрипичной традиции	62
---	----

Богдан Яремко

Трембита как феномен древней гуцульской традиционно культуры	69
---	----

Надежда Супрун-Яремко

Кобзарство и кобзари Кубани	75
-----------------------------------	----

<i>Игорь Тынурист</i>	
Этнокультурный фон сетуской жалейки-сарвыпилль	80
<i>Юрий Рыбак</i>	
Полесский слепой музыкант Андриан Данилюк	87
<i>Татьяна Кирюшина</i>	
Пастухи-рожечники верхнего и среднего Поволжья как музыканты-профессионалы	91
<i>Алевтина Михайлова</i>	
Саратовская гармоника: традиция и современное состояние	98
<i>Роман Зелинский</i>	
О дидактической специфике в башкирской народной инструментальной традиции	103
<i>Динара Абдулнасырова</i>	
Инструментальное многоголосие в традиционной татарской музыке	105
<i>Лариса Зыбкина</i>	
Звуковой ингредиент традиционного женского костюма мордвы .	111
<i>Елена Ведайко</i>	
К вопросу о формировании индивидуального стиля традиционного инструменталиста	116
<i>Игорь Соловьев</i>	
Инструментальные основы музыкальной культуры саами (к проекту реконструкции)	122
<i>Алла Соколова</i>	
Возгласы и крики на адыгских праздниках	126
<i>Марзиет Анзарокова</i>	
Инструментальные черты песенного творчества У. Х. Тхабисимова	130
<i>Сауле Утегалиева</i>	
О взаимодействии звука/слуха и музыкального инструмента в музыке тюркских народов	136
<i>Фаик Челеби</i>	
Разновидности азербайджанских дерамедов	141

<i>Гулджахон Юсуфи</i>	
ИНСТРУМЕНТ ДАФФ И ФОРМЫ ЕГО БЫТОВАНИЯ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ПАМИРЦЕВ	149
<i>Диана Лескай-Меренсио</i>	
АФРО-КУБИНСКАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА НА ПРИМЕРЕ ОБРЯДОВЫХ ТАМВОР И ВЕМВÉ В РЕЛИГИОЗНОЙ СИСТЕМЕ SANTERIA	152
<i>Валерий Яковлев</i>	
ИСТОРИЧЕСКОЕ ЭТНОИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА	158
<i>Игорь Богданов</i>	
КОСМОС – ЗВУЧАЩИЙ «ИНСТРУМЕНТ»?	162
<i>Ниэле Тятянскене</i>	
ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКИ ДЛЯ КАНКЛЕС: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ	167

II

<i>Ирина Алдошина, Игорь Мациевский, Александр Никаноров, Станислав Пучков, Петр Товстик, Степан Черняев</i>	
АНАЛИЗ СПЕЦИФИКИ АКУСТИЧЕСКИХ ПАРАМЕТРОВ РУССКИХ КОЛОКОЛОВ	170
<i>Лариса Благовещенская</i>	
ЗВОНЫ РОССИИ (ОПЫТ ТЕМАТИЧЕСКИХ КОНЦЕРТОВ)	176
<i>Анна Горкина</i>	
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОЙ ЗВОННИЦЫ: ИСТОРИЧЕСКОЕ ФОРМИРОВАНИЕ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ	179
<i>Елена Грибкова</i>	
ФУНКЦИИ ЦЕРКОВНЫХ КОЛОКОЛОВ В СОВРЕМЕННОМ ПЕТЕРБУРГЕ	186
<i>Мария Иванова</i>	
К ПРОБЛЕМЕ СИМВОЛИЧЕСКОГО ПОНИМАНИЯ КОЛОКОЛЬНОГО ЗВОНА В СВЕТЕ ПРАВОСЛАВНОЙ ЛИТУРГИКИ	192
<i>Карине Мелконян</i>	
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИДИОФОНОВ В ПРАКТИКЕ БОГОСЛУЖЕНИЯ В АРМЯНСКОЙ ЦЕРКВИ	199
<i>Александр Никаноров</i>	
НАСЛЕДИЕ КОЛОКОЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПСКОВА И НОВГОРОДА КАК ПРЕДМЕТ ИСТОРИКО-КАМПАНОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ	205

Светлана Пьянкова

Колокол: от музыкального инструмента к Божьему гласу 211

Татьяна Решетникова

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ МОДУСЫ ОСМЫСЛЕНИЯ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ
и колокольного звона 216

Сергей Тосин

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВОННИЧНОГО ЗВУКОРЯДА 222

Андрей Хадорич

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СПЕКТРАЛЬНО-АКУСТИЧЕСКИХ МЕТОДОВ
КОНТРОЛЯ КАЧЕСТВА КОЛОКОЛОВ 227

Александр Ярешко

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ И СТИЛЯ ПРАВОСЛАВНЫХ
КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНОВ 231

Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы

Пятой Международной инструментоведческой конференции

«Благодатовские чтения»

(Санкт-Петербург, 6 – 10 декабря 2004 г.)

Часть первая

Редактор и корректор – Е.П.Щеглова

Компьютерная верстка – А.Б.Никаноров

Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 15.

Формат 84 x 90 1/16. Тираж 300 экз.

Подписано в печать 24.10.2004.

Российский институт истории искусств

Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

Тел. (812) 314-41-36; (812) 314-21-83

Отпечатано в типографии
издательства СПбИИ РАН «Нестор-История»

Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., д. 7

MVI
B-748